ليلة المسرح التونسي ... وسنّة التواصل

مجلة الحياة الثقافية

أراد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي أن يجعل سنة 2009 سنة المائويات، سنة الثقافة بامتياز، فأذن سيادته بإحياء عديد المواعيد الثقافية في أذهان التونسيين، نسجها مبدعون تونسيون لا يمكن تجاهلهم أو التغافل عن إبداعاتهم، لأنهم أسهموا في بناء خصوصية الثقافة التونسية من خلال أعمال أصبحت مرجعا يذكر في كل المناسبات. والمعلوم أنّ الفن الرابع في تونس قطاع عريق ومتطور، واتخاذ عديد الإجراءات وصدور جملة من النصوص القانونية التنظيمية في السنوات الأخيرة وإنجاز الاستشارة الوطنية الموسعة حول المسرح سنة 2008 والإذن بتنظيم الاحتفال بمائوية المسرح التونسي، عناوين تجسم قيمة الرهان على هذا القطاع.

وتكشف الرسالة الأخيرة التي توجّه بها سيادة الرئيس في اليوم العالمي للمسرح إلى إدارة المسرح الوطني وهنأ فيها المسرحيين التونسيين عمق الاهتمام بهذا القطاع الثقافي الحيوي ورجالاته، ونصّها :

«يطيب لي وبلادنا تحتفل مع المجموعة الدولية باليوم العالمي للمسرح أن أتوجه إليكم وإلى سائر أعضاء الهيئة المديرة للمركز التونسي للمعهد الدولي للمسرح وإلى أسرة المسرح كافة بأحر التهاني وأطيب التمنيات معربا عن تقديري لكل العاملين والعاملات والمبدعين والمبدعات في هذا القطاع وراجيا للجميع دوام التوفيق ومزيد النجاح.

ومن دواعي الارتياح أن تحيي تونس هذه المناسبة العالمية وقد أعلنا سنة 2009 سنة وطنية للاحتفال بمائوية المسرح التونسي بعد أن قمنا سنة 2008 بتنظيم الاستشارة الوطنية الموسعة حول المسرح التي لاقت إقبالا واسعا لدى كل المعنيين بهذا القطاع وتميزت بثراء مضمونها وبأهمية ما انبثق عنها من اقتراحات وأفكار وجدت لدينا كل ما تستحقه من اهتمام ومتابعة وتشجيع.

وإذ أدعو بمناسبة الاحتفال بهذه المائوية إلى إبراز جهود الرواد المؤسسين للفن الرابع ببلادنا والمحافظة على مكاسب هذا الفن وإنجازاته وما شهده من تنوع وتطور خلال قرن كامل من البذل والاجتهاد فإني أراهن على ما يحدو الأسرة المسرحية التونسية من عزم أكيد على مزيد الإبداع والتميز وعلى دفع مسيرتنا الثقافية نحو آفاق إقليمية ودولية أرحب في نطاق الحرية والحوار والمشاركة والإضافة والتمسك بحقوق التنوع واحترام الخصوصية. وكل عام والمسرح التونسي بخير».

إن التجربة المسرحية التونسية بدأت تفرض إيقاعها ولونها الابداعي ناهيك أنّ الطلب للمشاركات التّونسية في المهرجانات والمحافل الدوليّة قد أصبح ملحّا، فحضور المبدعين التونسيين في المجال المسرحي تجسد من خلال فرق متعدّدة ومتنوعة الغاية من ورائها كسب دراية أكبر و أوسع بدواليب الفن الدرامي في المستوى النّظري أو التطبيقي. وإذ نفخر بما وصل إليه مسرحنا من قدرة على الإقناع والإعجاب فإنّ هذه المكاسب لم تأت بمحض الصدفة وما احتفالنا بمائوية المسرح التّونسي إلا علامة مضيئة من خلالها نذكّر بإنجازاتنا في هذا المجال وما حملته ذاكرتنا من محطّات جعلت مسرحنا يتبوّأ الصّدارة في محيطنا العربي والإفريقي.

عملت لجنة تنظيم المائوية خلال اجتماعاتها العديدة على تجاوز المسائل الجانبية وركزت اهتمامها على إيجاد الأدوات الكفيلة بإبراز هذه الاحتفالية الحدث وإشعاعها بما يدعم مكانة المسرح وأهله في الثقافة التونسية الحديثة، وأعدت برنامجا متنوعا ارتكز على عنصر الفرجة والابداع، فخصصت عديد الفضاءات ووفرت التجهيزات الضرورية بل وزعت عروض جمعيات الهواية لأنّ المنطلق في التأسيس كان من خلال الهواة في كافة أنحاء الجمهورية حتى تكون الفرحة وطنيّة. كما أنّ وسائل الإعلام سمعيّة وبصريّة ورقمية وكتابية قد ملأت فضاءاتها بوجوه طبعت الحركة المسرحيّة وأسهمت في تطويرها فأحبّها الجمهور وجاء بأعداد كبيرة ليراها عن كثب في يوم الذاكرة.

أمام المسرح البلدي بالعاصمة وعلى المدارج نشاهد إلى جانب المشاركين في التنظيم رموزا أسهموا بقسط وافر في تطوير الحركة المسرحية ونهضوا بدور كبير في نشر رسالتها النبيلة وقيمها الخالدة، وجوه لا تحصى ولا تعدّ من مختلف الأجيال وشتى الاختصاصات فمنهم الكتّاب ومنهم المخرجون ومنهم النّقاد ومنهم الممثّلون والسينغرافيون ومصممو الملابس والموضّبون... فالعمل المسرحي يقوم على الجماعة إذ تشتغل مختلف مكوناته ضمن رؤية متكاملة.

كانت بداية تظاهرات المائوية مساء يوم الثلاثاء 26 ماي 2009 بالعاصمة، ففي جو احتفائي بهيج وتحت عنوان «ليلة المسرح التونسي» انطلقت فعاليات الاحتفالية.

الفضاء الأول الذي احتضن هذه الفعاليات **شارع الحبيب بورقيبة** : لبس هذا الشارع حلّة جديدة بتركيز عديد المنصات الركحية أين عرضت عروض مسرحية وألعاب سيركاويّة وبهلوانيات متميّزة قدمها المسرح الوطني من خلال شبّان تخرجوا من مدرسة السيرك، ولا يختلف اثنان في القول بأنّهم يضاهون في تجلّياتهم البهلوانيّين من مبدعي حلبات السيرك العالمي الذين نندهش أمام خطورة العروض التي يقدّمونها... كذلك الشأن بالنّسبة إلى طلبة المعهد العالي للفنون الدراميّة والركحيّة إذ لفتوا انتباه المارّة وهم يعرضون بكل ثقة في النفس مشاهد تهريجيّة في ظاهرها فنيّة في حقيقتها وجوهرها، وقد كان من أحلام معظم المسرحيين أن يقدّم مسرح الشوارع فنحن في بلاد سياحيّة والسّياح يحبذون الفضاءات المفتوحة في تجوالهم عبر الشوارع، يتوقفون أمام كل عرض جميل، متّسم بالابداع، والأوروبّيون عموما يقدّسون العروض المسرحيّة ومنعرجاتها... ومن بين العروض التي جلبت الانتباه عرض الشابّ حافظ خليفة الذي اختصّ في الكوميديا الفنّية الايطالية (كوميديا دلاّرت) وفنون التّهريج (ألعاب الكلون)، وقد صاحبت هذه العروض موسيقى منسجمة مع المشاهد زادت مراسم الافتتاح رونقا، كما استقطب هذا الشارع عروضا مسرحية أرادت في هذه المناسبة أن تخرج إلى الجمهور وهي:



جانب من العروض التي احتضنها شارع الحبيب بورقيبة





مسرحية «وفات اللعبة» لجمعية «مسرحنا لذوي الاحتياجات الخصوصية»، ومسرحية «فضائل عشرة» لجمعية «الفن المسرحي لتحدي الإعاقة»، ومسرحيتي «حسناء القصر» و«العرائس» للمركز الوطني لفن العرائس، ومسرحية «ليس بعد» لجمعية «الشمس بعمدون»، ومسرحية «شهريار الحكيم» لجمعية «نجوم المسرح بقربة»، ومسرحية «حس القطا» لـ«فرقة بلدية دوز للتمثيل»... كل هذه العروض لاقت صدى كبيرا لدى الحضور من مختلف الأجيال الذين واكبوا بكل شغف على جنبات المنصات وقارعة الشارع هذه العروض التي تواصلت إلى ساعة متأخرة من الليل.

الفضاء الثاني الذي احتضن حفل الافتتاح هو **المسرح البلدي** الذي غصّت مقاعده بالمسرحيين من مختلف الشرائح العمريّة متشوقين لمتابعة عرض مسرحية «نديم أو صدق الإخاء» لإسماعيل عاصم وهي أول مسرحية شاركت فيها ضمن فرقة الجوق التونسي المصري في 26 ماي 1909 نخبة من رواد المسرح التونسي أمثال أحمد ومحمود بوليمان ومحمد بن تركية ومحمد بورقيبة والهادي الأرناؤوط والبشير الخنقي، الذين أدّوا أدوارا



السيد عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث مع كوكبة من الإعلاميين والمسرحيين

أساسية ونجحوا نجاحا باهرا في رأي معاصريهم، وهاهم عشاق المسرح، بعد مائة سنة، يعيشون بأبصار ذاكرتهم على خشبة الركح ما عاشه سابقوهم.

هذه المسرحية التي أعاد النظر إليها سنة 2009 المخرج التونسي غازي الزغباني وثلّة من الممثلين، هم نعيمة الجاني، جميلة الشيحي، فاطمة الفالحي، زينب الفرشيشي، صالح حمودة، توفيق العايب، ناجي القنواتي، نور الدين البوسالمي وفؤاد ليتيم... هؤلاء المسرحيون من الجيل الجديد أرادوا أن يقولوا للمؤسسين : شكرا لكم على مساهمتكم في تأسيس مائة سنة من المسرح، شكرا على التضحيات الجسام، فنحن نعلم أن البعض منكم قد فرّط في أمواله وأثاثه ليسمح لأحمد عفيفي المخرج المصري وفرقته بالإقامة في ظروف ملائمة تساعد على إنجاز عمل ناجح... لأن المخاض صعب ومؤلم والولادة عسيرة ولكنّها تمّت على أحسن ما يرام، فحفّزت ودفعت وحمّست وولّدت وأنجبت واشتدّ عودها وفرضت لونها وطعمها... لقد أسعد تنوع قيمة الظواهر الاجتماعية التي عالجتها مسرحية «صدق الإخاء» وأداء هؤلاء الممثلين الجدد في المسرح التونسي المعاصر الحضور كافة فـأحسّوا بنخوة التأسيس للمسرح التونسي منذ مائة سنة، كما أن في استحداث هذه المسرحية استشراف أفضل لصرح المسرح التونسي وعراقته، إذ شيدته أجيال متعاقبة.

وبانتهاء العرض المسرحي تابع الحضور



مسرحية «صدق الإخاء» في اخراجها الجديد

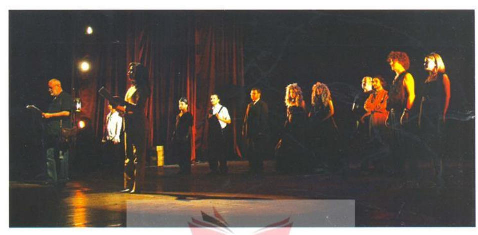
ضمن عرض شريط بعنوان «وجوه من المسرح التونسي» لخالد البرصاوي وأيوب الجوادي، شهادات قدّمها مسرحيون تونسيون عن عراقة المسرح في بلادنا.

وواكب الجمهور إثر ذلك عرضا جمع بين نغمّات موسيقية وحركات مسرحية معبرة بعنوان «بعد حين» لمسرح التياترو. بعد نهاية العروض وفي كلّ الفضاءات التي احتضنتها مسارح ولايات الجمهورية



المسرحية الصامتة «والآن» أو «بعد حين» لمسرح التياترو

بشكل موازن مع العاصمة تمّت قراءة بيان المسرحيين التونسيّين، صعد كل من البشير الدريسي ونبيلة قويدر على ركح المسرح البلدي وتداولا على قراءة البيان الذي نوّه بمساهمة المسرح التونسي في بناء مجتمع يتميز بنظرة حداثية قوامها الفكر التنويري والذوق الرفيع.



البشير الدريسي ونبيلة قويدر في تلاوة بيان المسرحيين التونسيين

بيان المسرحيين التونسيين

ليس الأهم أن يكون الممثلون التونسيون قد اعتلوا ركح مسرح روسيني يوم 26 ماي أو في أيّ يوم آخر من أيام سنة 1909، وليس الأهم أن يكونوا قد فكروا أو أقنعوا أو أمتعوا في مسرحية «صدق الإخاء» التي قدموها آنذاك، وإنما الأهم هو صدق فعلتهم تلك، تلك التي فتحت على عوالم من الأفعال وردود الأفعال، ومهدت للإقامة في المدهش والمتخيل والساحر.

إنها لحظة ريادية لم تؤجج شهوة الفعل المسرحي فحسب بل أججت شهوة الحياة بكل ما في الحياة من أبعاد فتعاقبت أجيال من المسرحيين التونسيين أسسوا وأنجزوا وراكموا طيلة قرن من الزمن فأبدعوا فتفردوا وتفوقوا.

إن كان محمد بن تركية والهادي الأرناؤوط ومحمد بورقيبة والبشير الخنقي وأحمد بوليمان ورفاقهم وشما في الذاكرة وعمقا في تاريخ المسرح التونسي، فإن من تلاهم من السلالة لا يقل عنهم توهجا ولا صبرا ولا فضيلة لأن صرح المسرح التونسي شيدته أجيال وأجيال من ممثلين وكتاب ومخرجين ومصممي مناظر وقيافين وموسيقيين وتقنيين لو عملنا على ذكرهم جميعا في عيدهم هذا لما استوعبهم دليل هاتف لمدينة من مدننا الكبرى.

من جمعية «الآداب» و«الشهامة» ثم «التمثيل العربي» فـ «مسرح بن كاملة» و«الاتحاد المسرحي» مرورا بـ«الكوكب التمثيلي» ووصولا إلى فرقة بلدية تونس ففرق الكاف وصفاقس وقفصة والقيروان والمهدية وجندوبة والممارسة المسرحية

التونسية ترشح عن واقع الزمان والمكان، وتتفاعل مع التحولات الاجتماعية والسياسية، متجذرة في راهنها الفكري والثقافي مستلهمة رؤاها وتنوعها وعمقها من حراك موغل في التاريخ موصول بحضارات متنوعة، ناحتة ذاتها من ثقافات متعددة مزجت بين الشرق والغرب، وجمعت بين بوابة تفتح على صحراء إفريقيا، ونتوء شامخ في زرقة المتوسط. من هذا الزخم التأليفي الطافح بالمسارات المتشابكة والمتعاقبة تستمد العقلية الدرامية التونسية أنساقها الجمالية والفكرية وتستمد كذلك تفردها في محيطها العربي والافريقي فتنخرط من ثمة في هذا الجدل المسرحي الكوني الذي كان، ولقرون طويلة، عنوانا من عناوين تفوق الآخر.

وإن كان من البديهي أن يقوم الفعل المسرحي لدى الرواد من أمثال محمد بورقيبة وأحمد بوليمان والبشير المتهني ومحمد لحبيب وغيرهم، على تطلعين اثنين يرنو الأول إلى تجذير الفن المسرحي باعتباره خطابا ثقافيا يسمو بالسلوك ويطور القيم والذائقة الجمالية والفكرية، ويسهم الثاني في التغيير الاجتماعي والسياسي المبشر بالتحرر الوطني، فإن النخبة الوطنية بكل مكوناتها السياسية والثقافية والاجتماعية اعترفت له بموقعه المؤسس للثقافة الوطنية وأقرت بدوره المؤثر وإسهامه في الاندراج في عوامل الحداثة قبل الاستقلال وبعده.

وما كان ذلك ليكون دون الخيار الأساسي الذي ربط المسرح بالشباب، فنشأ المسرح المدرسي والمسرح الجامعي، وفي إطارهما تمرس كثير من المسرحيين التونسيين وأسسوا لخطاب مسرحي معرفي، منفتح على تجارب الدنيا، شغوف بالبحث، مؤمن إيمانا راسخا بالفعل المسرحي جوهرا وأساسا.

وما انفك هذا المسرح يصوغ خطاب حداثته متغلغلا أكثر فأكثر في النسيج المجتمعي، مؤسسا للاختلاف ومتمعنا في ثنائية الفكر والفرجة مستنهضا همم المثقفين الحداثيين صناع الأحلام والرؤى حتى غدا قاطرة تحرك الفعل الثقافي التونسي، وتدفعه إلى أقصى حدوده.

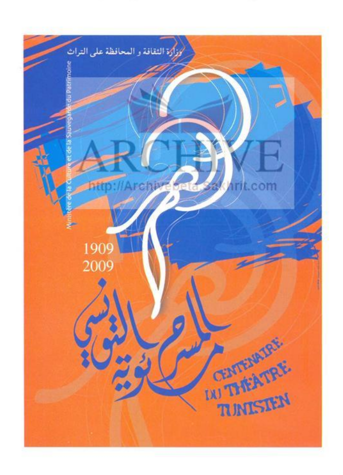
وما الانعطافة التي بدأت تتشكل في صلبه بداية من منتصف الخمسينات من القرن الماضي، إلا فتح لأفق حوار جديد متجدد في مقارباته الفكرية والجمالية تمخضت عنها رؤى ومجموعات إبداعية في إطار المسرح الخاص كالمسرح الجديد ومسرح فو ومسرح الأرض والتياترو وفاميليا، وفضاء الحمراء ونجمة الشمال ومجموعات أخرى خاضت التجربة وصعدت في نسق البحث والتجريب، وهو ما رسخ بناه وحرفيته وخصب طرحه وأسئلته، ودفع إلى إعادة هيكلته فبرزت مؤسسات أخرى ترفد خطاه شأن المسرح الوطني والمركز الوطني لفن العرائس ومراكز الفنون الدرامية التي تسعى إلى استيعاب مختلف الأجيال بتوهجها ومكتسباتها المعرفية والجمالية.

إن المستقرئ للمنجز المسرحي التونسي -كما ونوعا- يدرك مدى حرارة وصدق أجياله وانخراطهم في التعبير عن حاضرهم على مر العقود، واستنطاقهم لكل قيم الحداثة كالحرية والديمقراطية والعدالة والحوار والتسامح، وهو ما أسهم ويسهم في بناء الإنسان التونسي ويوطد مواطنته وانحيازه للتقدم والرقي، فالمسرح التونسي، ومنذ نشأة الدولة الحديثة خيار استراتيجي من خياراتها، وذلك بفضل الطاقة الهائلة الكامنة في قامات مبدعيه، بل إن دوره قد تعاظم في مسيرة التغيير حيث أولاه الرئيس زين العابدين بن علي عناية فائقة وهذا ما يدعونا بإلحاح إلى المحافظة على منجزه وبلورة مسيرته ودعمها والحفر عميقا في منعطفاتها واشكالياتها حتى يبقى رافدا أساسيا من روافد نهضتنا الشاملة.

عاش المسرح التونسي وعاشت إنجازاته.

ليس هذا البيان مجرد اعتراف بالجميل لكلّ من ساهم في بناء صرح مسرحنا بل هو في الوقت ذاته وثيقة تقدّر كلّ النّوايا الصادقة في جعل مسرحنا يتبوّأ دوما مكان الصدارة في الفعل الثقافي ونحت الشخصيّة التّونسيّة المتكاملة في زمن التقارب بين كل الشعوب.

توجّت سهرة الافتتاح بفقرة أخرى لا تقل أهمية في رمزيتها عن سابقاتها، وهي فقرة التكريم حيث ارتأت هيئة تنظيم المائوية برعاية السيد وزير الثقافة والمحافظة على التراث وبرئاسة الأستاذ محمد المديوني ونجاة جنات مديرة إدارة الفنون الركحية في هذه المناسبة الوطنية أن تكرم عددا من الهياكل المسرحية سواء كانت في القطاع العام أو الخاص وأيضا في قطاع الهواية، ونظرا لكثرتها فقد تم إختيار أقدمها كـجمعيّة «النّجاح المسرحي الباجي» هي من أقدم الفرق إذ تأسّست سنة 1919. وجمعية «النّهضة التمثيلية ببنزرت» التي تأسّست سنة 1923، وجمعية «الإشراق المسرحي بالقلعة الكبرى» سنة 1948، وجمعية «أنصار المسرح» سنة 1949، وجمعيّة «الشباب المسرحي بحمام سوسة» سنة 1957، وجمعية «البعث





صورة جماعية في ليلة المسرح التونسي

المسرحي بالمنستير» سنة 1963، جمعية «المسرح الشعبي» كانت موجودة منذ الخمسينات وصعدت الممثلة الكبيرة فاطمة البحري على خشبة المسرح لتسلّم شعار التكريم وكانت اللحظة مؤثرة فقد صفّق لها الجمهور طويلا وهو أصدق دليل على احترام الأجيال لبعضهم البعض... ومن يعرف المسرح الشعبي يتذكر حتما العمالقة من نوع عبد العزيز العروي وعبد السلام البش وحمادي الجزيري وعبد المجيد بوديدح والحبيب بلحارث ومحمد بن علي ودلندة عبدو... والقائمة طويلة. كما يتذكّر مسرحيات بقيت خالدة مثل «الحاج كلوف في الحمام» سنة 1968 أو «الجمل ضحك ضحكة» إلخ...

ولا يخفى أنّ «جمعيّة المغرب العربي» قد اعتبرت حديثة العهد بالنّسبة إلى عديد الجمعيات الأخرى (سنة 1974) إلاّ أنها سجّلت تحوّلا في أعمال الهواية من الضروري التنويه به. كان بديهيّا أن يقع تكريم فرقة مدينة تونس التي تعتبر إحدى منارات المسرح التّونسي إذ عرفت ألمع نجوم الفنّ الرابع أمثال الفنّان الخالد الذكر علي بن عياد والفنّانة الكبيرة منى نور الدين وحمدة بالتّيجاني والهادي السملالي وجميل الجودي ونور الدين القصباوي وعبد العزيز المحرزي ومحسن بن عبد الله وأنيسة لطفي ومحي الدين بن مراد وصالح الرحموني وعمر زويتن وسليم محفوظ ومحمد المورالي وسامية مزالي والبشير الدريسي وعبد المجيد لكحل والمنجي التونسي وحمادي الجزيري وعبد اللطيف بن جدّو والشريف عبيدي وعلي الورغي ورشيدة دبيش والهادي داود ومحمد بن سليمان وأمال العقربي وحسن الزمرلي وعبد العزيز العقربي وغيرهم ممّن ساهموا في نحت مجد هذه الفرقة العريقة.



جانب من سعادة المسرحيين بعيدهم في ليلة المسرح التونسي

تم تكريم الفرق المسرحية القارة بصفاقس والكاف وقفصة، التي أصبحت مراكز للفنون الدرامية والركحيّة، اعترافا بسخاء عطائها في تأسيس اللامركزية التي أشعّت على كامل الجمهورية، فأصبح المواطن في الريف يحظى بمشاهدة العروض المسرحيّة. هذه الفرق كان وراءها مبدعون كبار على غرار المنصف السويسي ومحمد رجاء فرحات ومحمد جميل الجودي وعبد الله رواشد والمنجي بن إبراهيم وعبد الغني بن طارة وكمال العلاوي وعبد الحميد جليّل وحسين محنوش وعبد القادر مقداد وعبد الرزاق الزعزاع والصادق الماجري ومنير العرقي وقائمة من الممثلات والممثلين الكبار الذين طبعوا الحركة المسرحيّة ببراعتهم في الأداء على غرار أحمد السنوسي ومحمد بن عثمان ورؤوف بن عمر وجليلة بكار ومحمد إدريس وناجية الورغي وخديجة السويسي وسعاد محاسن وعزيزة بولبيار وعيسى حراث والمرحوم نور الدين عزيزة وفرحات يامون، ولا يسع المقام لذكر جميعهم.

1909
2009
مائوية المسرح التونسي
CENTENAIRE DU THÉÂTRE TUNISIEN

حظي القطاع الخاص بالتكريم من خلال عدد من الشركات وهي «المسرح الجديد» وأصبحت «فاميليا» ويشرف عليها الفاضل الجعايبي، وشركة «فو» أو «فنون شاملة» التي أسّسها المنصف الصايم ورجاء بن عمّار وتوفيق الجبالي، كذلك الشأن بالنّسبة لشركة «المسرح العضوي» التي أصبحت «مسرح الحمراء»، ويديرها حاليا عزّ الدين قنون وليلى طوبال، وشركة «التياترو» التي أسّسها توفيق الجبالي ورؤوف بن عمر وكمال التواتي وشركة «مسرح الأرض» التي أسّسها نور الدين الورغي وناجية الورغي.

كما تم تكريم المسرح الوطني بإشراف محمد إدريس والمركز الوطني لفنّ العرائس بإشراف محمد العوني، ذلك أن إنتاجهما يدلّ على تطور الفعل المسرحي وعلى قيمة هاتين المؤسستين في المشهد المسرحي التونسي.

لم تغفل المائوية عطاء المؤسّسات المسرحيّة المختلفة فقدمت هيئة الاحتفال نشريّة تعرّف بهذه المؤسّسات وبمؤسّسيها والمشاركين في إنجازاتها وبعض عناوين المسرحيات التي اشتهرت عبر مسيرتها.

بالتوازي مع حفل الافتتاح بالعاصمة، فإن الاحتفالات شملت مختلف ولايات الجمهورية التي احتضنت فضاءاتها الثقافية جملة من العروض المسرحية تناهز 44 عرضا، وورشات وملتقيات وندوات فكرية ومعارض، ستتواصل إلى نهاية سنة 2009.

وتجدر الإشارة إلى اعتزام وزارة الثقافة والمحافظة على التراث تنظيم معرض وثائقي كبير خلال شهر أكتوبر المقبل، يبرز عراقة الفن الرابع في تونس، وتعهدت نقابة المسرحيين التونسيين بإصدار 100 نص مسرحي ستتكفل وزارة الإشراف باقتناء بعضها ودعمها. والعزم معقود من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث بالتعاون مع مختلف الأطراف ذات الصلة وفي كامل تراب الجمهورية على إحصاء المسارح الحديثة والعتيقة لوضع شارة المائوية على أماكنها وضبط هذه المعالم في كتيب خاص.

وأقرّ يوم 26 ماي من كل سنة تقليدا هامّا في السنوات القادمة -على غرار les Molières بفرنسا- تنطلق فيه فعاليات أسبوع مسرحي يتسابق فيه المسرحيّون في المستوى الوطني للحصول على جوائز لأفضل الأعمال وتنظيم ندوات وموائد مستديرة ومعارض وتكريمات.

كانت الاحتفالات بمائويّة المسرح التونسي في مستوى الحدث واستقطبت بالخصوص أنظار الشارع التونسي، إذ شدّت انتباه المواطنين الذين أحبّوا نجوم المسرح فاقتربوا -بفضل هذه المناسبة- منهم وواكبوا فرحتهم بهذا العيد الذي سيولّد أعيادا أخرى ومناسبات متجددة تعلي شأن المسرح التونسي وترسخ تقاليده وتنشر قيمه.

رحلة أحمد باي إلى فرنسا واكتشاف المسرح
(كتاب الاتحاف) (**)

أحمد بن أبي الضياف

وتفنّن هذا السلطان في إكرام الباي تفنّنا بديعا، واحتفل في ضيافته احتفالا يناسب باريس، واستدعاه لذلك في قصوره وبستانه مرارا، على كيفيات مختلفة، واستدعاه إلى المسامرة معه في تياترو بستانه، وأجلسه حذوه، ومعه الرّجينة وبقية آله. واستدعى لذلك المرشالات والوزراء والأعيان وأزواجهم، وكانت ليلة مشرقة.

ومحصّل هذا التياترو: «بناء ضخم عليه قبّة (1) مرتفعة، وبه رواشن مطلّة على ساحة المجتمع، مدخلها من غير الساحة. ومحلّ العمل يقابل سائر الناظرين من نصف دائرة. وأعماله حكايات بعض وقائع تقدمت، يبرزونها من الفكر لحسّ المشاهدة ويختارون لذلك البلغاء والخطباء ممن لهم معرفة بالأخبار والتاريخ والاشعار. وعدد العملة في ذلك أكثر من مائة. وهي من الصناعات الشريفة عندهم، لأن مرجعها تربية الناس وتهذيب أخلاقهم، لما يرون تحسين الحسن وتقبيح القبيح معاينة، [وذلك أوقع في النفس] (2). وفيها الموسيقى (3)، وتارة يكون العمل الغناء والرقص.

وانفق أن كان في هذه الليلة حكاية قصة، ولا أظنّها إلا مقصودة. ومحصلها إجمالا أن بكرا من بنات الأكابر بالنّسب، مات أبوها وبقيت مع أمها، وهي بالغ، فمالت نفسها إلى التزوج برجل من أفراد الجنس، وصار يأتيها ويحادثها، وتنكر أمّها قدومه، ولما يخرج تعاتب البنت على السرور بقدم الرجل، فتقول لها البنت: «ألهذا الرجل قادح في عرضه ومروءته؟»، فتقول لها الأم: «إنه ليس من أكفائك في النسب، وفي الرجال من له قدرة على استمالة القلوب بالمحادثة وليس له وفاء، فهو في الحقيقة متحيّل»، فتستحي البنت وتسكت. إلى أن قالت لبنتها، بعد خروج الرجل: «كأنك تريدين التزوج

---

*) تنويه: أخذنا عددا من الوثائق والنصوص التأسيسية نقلا عن كتاب «مغامرة الفعل المسرحي في تونس» للأستاذ محمد المديوني، وكتاب «في تاريخ المسرح التونسي» للأستاذ محمد مسعود ادريس.

**) نص لأحمد بن أبي الضياف، اتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، ج4، ص ص 102 و103، وزارة الثقافة-تونس 1999

بهذا الرجل؟»، فقالت لها الأم : «[إن أنظارك من الأكبار لا يريدون ذلك] وإن السلطان لا يريد ذلك ويمنعك من الرضى به»، فصاحت البنت في ذلك المجمع [الحافل]: «بأي شرع يتصرف السلطان في أرواحنا بالقهر ونحن أحرار؟»، وأقسمت أن تتزوج بالرجل، إظهارا لحريتها، وخرجت فورا إلى الكنيسة. ولما صاحت البنت بهذه المقالة، قال لها السلطان في ذلك المشهد ما معناه: «أحسنت، أحسنت»، وصفق بيده، وتلك علامة الاستحسان عندهم، فصاح جميع من في المشهد بالدعاء للسلطان بطول الحياة، وانسدل ستر محل العمل لإحضار عمل آخر (4).

والتفت السلطان إلى الباي وقال له: «يلزمني أن أستحسن هذه المقالة، سياسة لهذا الجمهور، ولو لم أفعل ذلك ربما يقال إني لا أحب الحرية، ويجب على أمثالنا مراعاة الجلب لقلوب الرعية بما تستحسنه، وأعظمه العدل الذي منه الحرية».

وإنما علمت هذه الحكاية، مع تطبيق مشاهدة الحال، من الكولير دقرانج ترجمان الدولة، وكان جالسا حذوي، وعنده من الظرف ما يقتضي تأنيس الجليس، بل قال لي إن الوزير قزو أمرني أن أفسر لك ما تتشوف إليه نفسك، لأنك صاحب قلم الباي، لتكتبه في رحلتك.

ولما انسدل الستر قام الباي لموضع آخر، وأشار اليّ فماشيته، فقال لي: «أتعلم ما استحسنه هذا السلطان وصفّق عليه؟» فقلت له : «نعم، إن دقرانج عرّبه لي»، فقال: «سلطان الفرنسيس على قوة عدّته، وكثرة جنوده، بهذه الحالة [في مراعاة الرعايا]، فكيف بنا أيها الشيخ؟»، فقلت له: «إن القوم سبقونا إلى الحضارة [بأحقاب من السنين] حتى تخلقوا بها، وصارت من طباعهم، وبيننا وبينهم بون بائن، ولله فينا علم غيب نحن صائرون إليه»، فقال: «نسأل الله حسن العاقبة» (5).

الهوامش والإحالات

1) في ع و ق : «سقف مرتفع».
2) الزيادة عن ع و ق.
3) في خ و ع : «الموسيقا»، وفي ق : «الموسيق».
4) الزيادة في الفقرة عن ع و ق.
5) الزيادة في الفقرة عن ع و ق.

التيـاتــروات ومنافعهـــا (*)

محمد السنوسي

التياتـروات هي مجامـع تهذيـب الشعـب وتدريبه ومدارها على تشخيص روايات وضعية في تهذيب الاخلاق أو تدبير المنزل أو السياسة المدنية أو نوادر التواريخ القديمة والحديثة وقد اختص بتأليف رواياتها المشهورون من المنشئين حتى أن الشبان يحضرون بعضها لتعلم الخطابة وفصاحة الإنشاء زيادة على ما في ذلك من العلم. ومنزلتها عندهم منزلة تعليم مقامات الحريري رتربيات كتاب كليلة ودمنة المنقول من الهندي وكتاب ألف ليلة المنقول من الفارسي وسائر الحكم العربية الموضوعة على ألسنة العجماوات والجمادات عندنا، وهاته الفصول وإن لم يستعمل العرب لها تشخيصا إلاّ أن الآداب العربية قاضية بتعليمها رواية ودراية، ولا شك أن تشخيصها أثر في النفوس سيما وقد تفنن فيها العلماء إلى غاية أنهم ينشؤون الرواية لتاثير خلق حميد متاثير الشفقة في وقت حاجة الفقراء وتاثير الشجاعة في وقت الحرب، وربما استعملوها لتأثير السرور أو الحزن وبمقدار ما تؤثره الرواية من ذلك الخلق يزداد اعتبارها من مؤلفها فتشترى منه بعشرات الآلاف أو المائة ألف لمن يتولى طبعها والاختصاص بنتائج فائدتها الحسية من المال زيادة على فائدتها المعنوية في الآداب. ولهذا كانت المراسح في باريس مجتمعا لخاصة أعيانهم وعامتهم يجتمعون فيها على الرواية مع الصيانة عن كل ما يخل عندهم بالمروءة حيث يحضرها الرجال والنساء والشبان والعذارى والأغنياء، فيستأجرون البيوت مشاهرة لاستقصاء الروايات وللإدارة العامة إعانة للمراسح بحسب شهرتها واعتبارها وجميع تلك المراسح ذات أبنية ضخمة مؤسسة على أصول الأمفيثياتر الروماني. وقد سبق مني في رحلتي السابقة شرح لأصول الأمفيثياتر بحسب التاريخ الروماني أما التياترات المهمة اليوم في باريس ومقادير ما تسعه مقاعدها من النفوس فهي الآتي بيانها :

عدد النفوس :

3600 تياترو شاتله الكبير
2200 تياترو اللوبره الكبير
1400 تياترو فراسنيز
1467 تياترو أوديو
1600 تياترو شاتله الثاني
1600 تياترو لوبره أكوميك
2000 تياترو ليڤيتي

*) محمد السنوسي، كتاب الاستطلاعات الباريسية (معرض باريس سنة 1889) المطبعة الرسمية 1310 هـ/ 1897 م.

1071 تياترو جمناز

1300 تياترو فورفيل

0850 تياترو بالي رويال

1600 تياترو رونى سانص

1100 تياترو بوف باريزيان

1250 تياترو فاريتي

وجميع هاته التياتروات يتنافس فيها الأعيان وإن وجدت في بعضها روايات يراد منها مجرد التسلية ببعض الغراميات لما فيه تنشيط النفوس وتعليم بعض آداب المحبة التي تنشأ عنها كثير من الخلال المحمودة من الشجاعة والنظافة وكتم السر وحسن الآداب في لطف المعاملة إلى غير ذلك مما هو مدون في كتب الأخلاق.

ومع هذا كله فإن هاته الروايات محروسة بالمراقبات العلمية والإدارة العمومية حتى لا يكون فيها ما يؤثر فكرا سياسيا ضد الدولة وحراسة البوليس حامية لسائر تلك الاجتماعات ولقد رأيت من شأن الحراسة أمرا يهم ذكره فقد أردت الدخول لتياترو اللوبره الكبير فوجدت ازدحاما وقت إعطاء التذاكر من الصباح وهنالك عرض عليّ أحد الباعة مساعدة بالمراد وبما أن معي ولدي محمد محي الدين وتابعي الطاهر ابن القائد أحمد الجزائري طلبت ثلاث تذاكر في مكان متوسط سعر عشرة فرنكات حيث أن الأماكن هناك ما بين العشرين فرنكا والفرنك فأتاني بثلاث تذاكر زعم أنها من الرتبة المطلوبة وأن الدخول بها يكون بعد ليلتين بحسب أعداد التذاكر الصادرة. وحيث أن أمر هذا التياترو معروف بأنه قلما يمكن الحصول فيه على تذكرة لليوم المطلوبة فيه وموسم المعرض كثير الوفود لم يبق عندي ريب في التذكرة من هاته الجهة وإنما اختشيت تكرير التذكرة للنومروات التي أخذناها بسبب أخذها من يد هذا السمسار واختشيت من أحبولات أفاعيل السماسرة فطلبت منه تعيين مركز نأخذ فيه التذاكر حتى يمكن لي الرجوع بها في وقت الحاجة فعين قهوة سلم تذاكره لصاحبها فسلمت له الثمن وتسلمتها منه وأخذت عددها ورجعت. وفي يوم الميعاد خرجت في زيارة أمير الأمراء السيد الصادق البحري باش حانبه بالقراندوتيل وعند مروري على تياترو اللوبره رأيت أن أعرض التذاكر لأتحقق إمكان الدخول بها تلك الليلة فحقق لي البوليس أن ميعادها تلك الليلة إلا أنه لما رآني غريبا سألني عن ثمنها فاعلمته به فظهر عليه تغيير ثم سألني عمن اشتريتها منه وقال لي كان من اللازم أنكم لا تأخذون التذاكر إلا من مركزها، وأعلمني أن ثمن التذكرة فرنك ونصف فقط ولكني على البديهة خرجت ومعي تابعي ودخلت لصاحب القهوة الذي تسلمتها منه وأعلمته بحالتها فحاول التفصي بأن بائعها غيره وأنه لا يدري حقيقة ما تابعنا به وبينما هو يحاول إقناعي بدعواه وإذا برجل دخل كان يتبعنا من مركز اللوبره وعندما رآه صاحب القهوة تلعثم فالتفت فإذا الرجل سألني عن مقدار ما دفعته فأخبرته أنه ثلاثون فرنكا فقال له أرجع مادفعه الرجل فأخرج ثلاثين فرنكا ودفعها لي وأخذ مني الرجل مني التذاكر وقال لي هذه دراهمك وأنا أقبل نازلتك وظهر على صاحب القهوة كدر عظيم فأخذت أعتذر منه بأنه ليس هو البائع للتذاكر فقال لي على البديهة هو شريك السارق والحكم يتناولها معا ودفعها فلم يسعني إلاّ أن تركتهما وخرجت وليس على الرجل لباس خدمة وإنما فيما يظهر أنه من الأعيان الذين يخشون وصمة البلاد بما يصيب أضياف المعرض من السفهاء وأنه من البوليس السري. وعلى كل حال فتيقظ حراسة باريس لأفراد نزلائها أمر عجيب أما تفاصيل هذا الاوبيره الكبير فمساحة بنائه تحتوي على ثلاثة فدادين من الأرض هدموا لها ما ينوف على الخمسمائة بيت مبلغ ثمنها عشرة ملايين وخمسمائة ألف فرنك وابتدأ بناؤها سنة 1861 واستمر العمل فيها إلى سنة 1874 فبلغت تكاليفها نحو الأربعين مليونا وصارت من أعظم منتدآت المتفرجين لتشخيص أحوال من سلفوا من القرون السالفة وماكانوا عليه من المحاسن والمساوي وكيف كانت معاملتهم ومخاطبتهم مع كبارهم وصغارهم لإفادة الحاضرين ما ينتقونه من

محاسن السابقين وما يتقونه من مساويهم. أما أكبر تياترو دخلته في باريس فهو البدروم يسع نحو الثلاثين ألف نفس مقام على شكل الأنفيثياترو الروماني وصادفت فيه من الألعاب سباق الخيل وصيد الوحوش وكركات الجمنازتيك والرقص وبالإخرة فروسية الأسد في ركوبه على الخيل ورقصه حال سباقها، وفي ذلك من عجائب التربية ما يهم اعتباره ولكن سلطة المخوفات تسكن النفوس المتسبعة فلا غرابة إذا رأينا مراكز الملوك الضارية في العصور الخالية صارت رياضا للعدل يأوي إليها المظلوم فينتصف من الملك نفسه. وإما ما يوجد في هذا التياترو من أمر سباق الخيل ولعب الفرسان فهو من المسليات المرغوب فيها في شريعتنا الإسلامية حتى جاءت شريعتنا المطهرة بجواز التراهن على المسابقة بالمال وإنما جاز هذا الرهان مع ما فيه من المقامرة التي تقتضي أصول الشريعة وفروعها تحريمها لما فيه من التدرب على الفروسية المرغب فيها شرعا لأنها من أجل أبواب الاستعدادات الحربية التي يجب على كل أمة أن توفي بحقوقها حتى انبنت على ذلك مسألة تعلم لعب الشطرنج بما فيه من تعلم الحركات الحربية وقال العلماء بجوازه نظرا لذلك وجاز اللعب بالآلات الحربية كما جاز التفرج فيه في شريعتنا لما فيه من تعلم الرماية. وقد وقفت في ذلك على حديث البخاري في أبواب العيدين عن عائشة رضي الله عنها قالت دخل علي رسول الله صلى الله عليه وسلم وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعاث فاضطجع على الفراش وحول وجهه ودخل أبو بكر رضي الله عنه فانتهرني وقال مزمار الشيطان عند النبي صلى الله عليه وسلم فأقبل عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال دعهما فلما غفل غمزتهما فخرجتا وكان يوم عيد يلعب فيه السودان بالدرق والحراب فلما سألت النبي صلى الله عليه وسلم، قال تشتهين تنظرين فقلت نعم فأقامني وراءه خدي على خده وهو يقول دونكم يا بني ارفدة حتى إذا مللت قال حسبك قلت نعم قال فاذهبي. وبهذا الحديث وقع الاستدلال على إباحة الغناء وسماعه من الجواري على شروطه. وفيه التنبيه على مشروعية بسط نفوس العيال في الأعياد. وإن إظهار السرور في الأعياد من شعائر الدين. وفيه دليل على جواز التفرج في اللعب بالدرق والحراب. وقد أخرج النسائي في هذا الحديث عن عائشة أنها قالت سمعنا لغطا وصوت صبيان فقام النبي صلى الله عليه وسلم فإذا حبشة تزفن أي ترقص والصبيان حولها فقال يا عائشة تعالي فانظري. وفي ذلك دليل على جواز التفرج في الرقص أيضا ولكن جميع ذلك مشروط بالسلامة من آفة هيجان النفوس بأنواع المحرمات حتى يتخلص لاسترواح النفس. وعلى كل حال فإن ذلك معدود من مكارم أخلاق صاحب الشريعة ومحاسن تشريعاته والكلام في هذا الباب طويل الشأن تسابق الخيل من المعارف العربية القديمة. وللعرب في تراتيب الخيل وشأن ميدان التسابق وإحراز الرهان تفاصيل مستطيلة وأشهر العرب في الفروسية عامر وبه يضرب المثل. وكان الخليفة المهدي خص أياما من السنة لجري الخيل على عادة من قبله من الخلفاء ولكن عين يوما للسباق وأجرى الخيل بين يديه وكان له فرس كريم يقال له الغضبان وهو سباق الأضاميم فكان أول خيل الحلبة. وأما الصيد بالجوارح من الكلاب والبزاة ونحوها مما جاءت به شريعتنا الإسلامية والمصيد مما أبيح أكله بنص آية «وما علمتم من الجوارح مكلبين» وجاز فيها اتخاذ كلب الصيد وكلب الماشية وكلب الحرث والحراسة وفي قتل هاته الكلاب ديات شريعة مقدرة فقد أخرج في تنبيه الحكام أن دية كلب الصيد أربعون درهما ودية كلب الحرث فرق من الطعام ودية كلب الماشية ماشية من الغنم ودية كلب الدار فرق من تراب على القاتل حمله وعلى رب الكلب قبوله. وكان الخليفة المهدي ولوعا بتربية الكلاب التي تسبق الظليم في عدوها يطوقها أطواقا من الذهب ويهب لكل كلب عبدا يخدمه تحريضا لها على الصيد وأخبار المهدي في ركوبه للصيد مشهورة وكان يضرب حلقة الصيد من الجند في أرض مطمئنة ممرعة يضيقونها رويدا رويدا إلى أن يأخذ الصيد بين جموعهم من كل جهة.

وفي كتب الآداب العربية أبواب تختص بأحوال الصيد لا حاجة بنا لبسطها هنا ولذلك نرجع إلى الكلام على التياترات ولكن تقتصر هنا على ذكر رواية استحسنتها في المناظر التي رأيتها في باريس بإحدى التياترات الشهيرة.

تياترو شاتله :

الشاتله اسم لسجن قديم كان في موضع البطحاء الموجودة الآن المعدة من أعظم منازه باريس وفي وسطها فسقية عليها تماثيل يشير أحدها إلى الصداقة والثاني إلى العدالة والثالث إلى المقدرة والرابع إلى التيقظ وفي وسطها عمود مرسوم عليه أسماء الوقائع التي انتصر فيها الجيش الفرنسوي وبأعلاه تمثال يشير إلى النصرة تذكارا لانتصار نابليون الأول. أما هذا التياترو الموجود هنالك فهو من أجمل الملاهي الواقعة في إحدى فروع الشانزيلزي بنهج ريفولي الذي هو أطول نهج مستقيم تحيط به الأشجار والفوانيس وبه حديقة عمومية من أجمل الحدائق وأوسعها (جردان تويلري) مسيجة بدرابيز من حديد تمر على طول عظيم منه ينتزه بها المارة هنالك عند اللوبره ومقره في بطحاء جميلة بها هيكل عليه صورة المرأة الشائعة الذكر في محاربة الأنكليز إلى أن قتلت بالحريق وهي جاندارك. وهذا الملهى يوجد ماهو أعظم منه اتساعا في باريس إلا أنه اشتهر باتقان الصنع والآلات وفصاحة الإنشاء ومقاعده في ثماني طبقات يحوي ثلاثة آلاف وستمائة موضع والبيت منه ذو الخمسة كراسي بأربعين فرنكا ولا يوجد به موضع شاغر حيث يباشره علماء مشهورون. وقد دخلناه ليلة الجمعة الثاني عشر من يونيه فكانت أول مرة شخص فيها (رواية ولد ملك الشمس) وهذه أجمل رواية يراها مبصر ويسمعها واع وهي وإن لم يكن حديثها ليس بالعجيب إلا أن منظرها من أعجب المناظر، وملخص روايتها أن شيخا سافر بابنته إلى بعض البلاد المتوحشة من بلدان القردة واتفق أن ولد ملك الشمس أرسى فابور تجولاته هناك فتعلق بها وكان سفير والده هناك يحرس أمره فاضطره للسفر فاحتمى ببعض البلاد الانكليزية من أمريكا ولم يكن إرجاعه لوالده حتى ذهب إليه السفير يراوده على الرجوع بين عنف ولين ولما رأى تصميمه أغلظ عليه فغضب الولد وقال للسفير انتبه أيها السفير «إن دمي مخلوق ليأمر لا ليكون مأمورا» فقال له السفير وإذا كنت كذلك فلماذا تعطي قلبك إلى بنت أورباوية تكون مملوكا لحبها فأجابه الولد بقوله «إن حريتي أجعل بها قلبي حيث أريد» والآن لا بد لي أن نطلع به إلى الشمس فاغتاظ السفير واغلظ عليه فما تريث الولد أن صاح به وقال له تغلظ علي فقال له لا يا سيدي لكني أبلغ أوامر والدك، ولكن سافر الولد وسافرت البنت بعد ذلك بفابور أصيب بالغرق ووصلت البنت للملك دون علم بأنها عشيقة ولده وأراد تزويجها بعد حين وحضر يوم زواجها فما كان فيه إلاّ حضور ولده في أرض ملك الثلوج وتعرض للعروس عند إجابتها للزوج المستعدة لعرسه وبذلك الموكب تم تزوج ولد ملك الشمس بعشيقته. أما مناظر الرواية فأولها منظر تلصص المتوحشين في بلادهم ومساكنهم الضيقة وحضورهم لدى الكوميسار وما جرى منهم الهرج عند تقييد الخصومة. وثانيها منظر وجود ولد ملك الشمس حضره نحو الخمسين بنتا بملابس عسكرية حمراء منهن طاقم موسيقى عسكرية ورماحهن وسيوفهن مصلته وراياتهن ملونة وبعد انتهاء خروجهن واصطفافهن خرجت نحو العشرين بنتا بملابس مطرّزة ومناطقها من موبر أزرق وبيدها رايات ثم خرجت نحو العشرين أخرى ذات مناطق صفراء وبيد كل واحدة شبه الطار به جلاجل وهو المسمى في العربية بالمزهر بكسر الميم ثم خرجت نحو العشرين ذات مناطق خضراء وبأصابعها مقارع لطيفة من عود، وانتظم رقص تلك البنات انتظاما عجيبا وبينما هن في انتظامهن إذ خرج نحو العشر بنات عليهن لباس مشخص شبه القرد له ذنب جميل الملبس ثم خرج نحو العشر من الصغيرات مثلهن فاحتفل الموكب برقص القردة مع البنات الجميلات في موقف تلك العساكر وخرجت بنت عليها لباس مشخص شبه دب بذنبه وشاركتهن بحسن الرقص وأظهرت البنات

أنواعا من الالتواء والعدو والرقص أبهرت الناظرين. وثالثها منظر سفر الفابور وغرقه بصورة لم تختلف عن الحالة الحقيقية بما أذهل العقول. ورابعها أعجب المناظر كان أولا في مهبط الثلوج وحضور ملكها وكان ولد ملك الشمس هنالك فأجاز ملك الثلوج لرعاياه أن يتمنوا فتمنى ولد ملك الشمس اجتماعه بمحبوبته فما كان غير بعيد إذ ظهر مطلع الشمس في البهو بصورة لم يعرف آخرها وخرجت فيه أحزاب تلك البنات مكللة بالجواهر عليها لباس عجيب كله مطرز وعليه الحلي وله أجنحة طويلة مطرزة تجر بالأرض وبيد كل واحدة صورة الشمس من نحاس مذهب. وحضر ملك الشمس تكلله الجواهر وحوله وزراء وبأيديهم الرماح الصقيلة. وبعد أن تغنى ذلك الجمع بتحية الملك قال «هذا اليوم نعطي فيه هذه البنت لمن يحبه قلبها» فتقدمت البنت وبيدها وردة وتغنت بأنها تجعل إعطاء الوردة التي بيدها علامة على محبة قلبها وفي أثناء تغنيها تقدم إليها عروسها ليأخذها منها فإذا بولد ملك الشمس جاء من خلفها ونادى في ذلك الجميع بغناء رق له جميع الحاضرين وقال في آخره أنه هو صاحب الوردة فانذهل الجميع وسأل الملك وزيره فما كان من البنت إلاّ أن قالت إن هذا غريب لم يقترح سوى أخذ زهرة في هذا الجمع فالأولى أن نسمح له بها وأخذت تتغنى وهو يجيب ولم يزل بها إلى أن تسلم الوردة ثم تسلم باقة التزوج وتأخر العروس وعلم الملك أنه ولده فتجدد موكب التزوج وطاب رقص الجميع بأكثر من مائة بنت وخرجت من بينهن راقصات عجيبات، وبالأخرى خرجت بنت عليها أجنحة من فضة فوق لباسها وحليها فأخذت ترقص وتطير من بين أترابها وهن يرقصن من تحتها وكان طيرانها على وزان الرقص فما كان أحلى وأعذب من ذلك المنظر البهيج وبالآخرة نزلت الطائرة على ولد ملك الشمس ومحبوبته فدخلا خلوة الأنس ونزل الستار وانفصلت الرواية.



الـرّوايـة والتّمثيــل (*)



العلاّمة الشيخ محمّد النّخلي

(1869-1924)

هذا الفنّ من أجل الفنون التي استعان بها علماء أوروبا على تهذيب الأخلاق وتربية الملكات الفاضلة والإحساسات الوطنية والغيرة المتّقدة، وعلى تبغيض الراوي فيما تقوده وألصق به من مذامّ الأخلاق ومساوي الأعمال والرذائل التي يُشان بها وجه الإنسانية الجميل، وعلى تحقيق الحقائق العلمية وإبرازها في أوضع مظهر بأسطع برهان، وهو برهان الحسّ.

يشخّص لك الممثّل في مرسحه فوائد حبّ الوطن ونتائجه ومضارّ خيانة الوطن وعواقبها، وفي قصة خياليّة تؤثّر على عواطفك تأثيرا يجعلك في صفّ المحبّين له الذابّين على حياضه المحامين لحقيقته.

*) جريدة «لسان الأمّة» 6 أفريل 1907

ويشخّص لك فتاة جميلة تزفّ إلى كفؤ لها وهو الإنسان، وكيف يحنّ الإنسان لنوالها ويفتح لها قلبه لتحصيلها ويخاطر بحياته على الاقتران بها، وإن ذلك في جنب الشرف رخيص. فيشتغل فؤادك بفوز هذا المبدأ الشريف حتى تعشقه عشقا وتحنّ له حنينا. ويصوّر إليك قصّة تاريخية فلسفية كأنك تراها حتى تشاهد الجيل الماضي في عوائده وأخلاقه ومذاهبه حاضرا لديك منشورا في مجلسك، فكأنّهم نفضوا تراب قبورهم وجاؤوا يتمثلون إليك من أجداثهم.

هذا الفنّ وضع حجره الأساسي العرب في عهد نهوضهم بما ترجموا من كتاب ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وما ألّفوا من القصص الخياليّة والروايات التي اقتبسوها من الهند. أناس اخترعوا أسماءهم ومسمّياتهم، كالحارث بن همام وأبي زيد السروجي في المقامات الحريريّة، وفي المقامات البديعية وغيرهما. ولكنهم لم يبرزوه إلى عالم التشخيص ومجالس الحسّ.

جاءت المدنيّة الأوروبية، فظهر هذا الفنّ النافع في جملة ما ظهر من المعارف والاختراعات، وتدرّج في سلم الرقيّ والانتشار شأوًا بعيدًا، وبلغ الغاية في الإتقان. فكثرت المراسح وارتفع شأنها إلى الحدّ الذي يقصّه علينا كلّ من سافر إلى أوروبا مهد العلم والنور، وتفنّن الناس في فنون الرواية، فألفت التآليف الراقية وظهرت المجلاّت العديدة برسم هذا الفنّ الجليل.

كان العصريّون في الشرق من المجلين في ميدان الثورة في أوروبا، فأُسّست «التياتروات» [دور المسرح] العربية تُشخّص فيها الروايات على أسلوب الأوروبيين وتُلقى باللسان العربي المبين. واشتهر منهم أناس نخصّ بالذكر منهم الشيخ سلامة حجازي، ولكنه لم يزل في دور الطفولة كما في فروع المعارف بالشرق عدا الجابون [اليابان].

أمّا التونسيون فلم تزل بلادهم غفلا من هذا الفنّ النافع ولا يقدّرونه حقّ قدره، كما أنّه لا وجود له بين ظهرانيهم. وهم إن اطّلعوا على الروايات التي تطبع بمصر باللغة العربيّة، إلاّ أنهم في الواقع لا يعرفون حقيقة التمثيل. نعم إنّ نهضة التونسيين قد دعت بعض أهل الأدب والفضل إلى أداء هذا الواجب المتحتّم للمدنيّة نحو تونس والتونسيّين.

... فعسى أن ينطلق التونسيّون من عقال الخمول ويستعملوا همّتهم للقيام بهذا المشروع الذي تفرضه عليهم نهضتهم الأدبية.

بشرى لأهالي تونس الكرام (*)

جريدة التقدم (**)

نزّف اليوم بشرى إلى أفاضل مدينة تونس بقدوم أشهر الأجواق العربية المصرية، تحت إدارة حضرة الأستاذ الفاضل والممثل الشهير (سلمان أفندي قرداحي) محيي فن التمثيل العربي في البلاد المصرية ولا ريب أن شهرة هذا الأستاذ وجوقه في الأقطار المصرية والسورية مما تغنى عن الإسهاب والإطناب. ولا شك عندنا، فإن الاحتفال والإقبال على هذا الجوق العظيم سيكون في منتهى الكمال، ولما كانت بلادنا الزاهرة في حاجة شديدة لأن ترى فيها جوقا عربيا منظما لتكون نهضة لآداب اللغة العربية الشريفة وميدانا فسيحا تجول لأجله أقلام الشعراء والكتاب، فقد أتاح اللّه لنا بعد مرور السنين الطوال أن نشاهد جوقا طالما كنا نتمناه وافر المعدات كامل الاستعدادات تحت إدارة رجل كبير حاز من لدن الحكومات العظيمة أسمى المقامات الشريفة. أما الجوق فقد تحقق لدينا أنه مؤلف من 30 ممثلا من نخبة الممثلات وأشهر الممثلين الحائزات على الرضا العام ومن (الموسيقيين) والمطربين من توفرت فيهم الاستعدادات اللائقة بمقام التمثيل من أصوات رخيمة وإلقاء جميل وعواطف قلّ أن توجد في غيرهم ولا غرو فكلهم قد مارسوا هذا الفن الجليل علما وعملا من سنين طويلة ... (الشبيبة التونسية) (1).

3/ 12/ 1908 الجوق المصري الشهير: تظلم حضرة الأستاذ الفاضل قرداحي أفندي من سوء معاملة مدير مسرح البلدية له رئيس الجوق المصري. يسوء واللّه بل يسوء كل وطني الإجحاف والاستبداد، فبعد أن وطدنا الأمل العظيم لمشاهدة التمثيل البديع من جوق كبير شهير حاز من لدن الحكومات العظيمة أكبر تعضيد وتنشيط تراهم يرتدون عنا قانطين ضيوف كرام أتوا لبلادنا لينزهوا خواطرنا ويريضوا نفوسنا يعودون خاسرين، إن ذلك من العجب العجاب، علمنا أن سير جناب قرداحي قدم مطلبا لمدير تياترو البلدية يلتمس فيه التمثيل 3 ليال في الأسبوع وأن يدفع المعلوم المعتاد فرفض مدير التياترو طلبه معتذرا أن المسرح مشغول بالجوق الفرنساوي، فأجاب قرداحي (2) أن الجوق الفرنساوي له 4 مرات في الأسبوع وأنا أرغب (في ليلتين... فقال) إذا كنت

*) جريدة التقدم بتاريخ 19 نوفمبر 1908 و3 ديسمبر 1908 الوثيقة رقم 1 / 7.

**) التقدم: جريدة أسبوعية ثم يومية، لصاحبها البشير الفورتي، شيخ الصحافة التونسية، أسسها سنة 1907، كما أسس مطبعة، وأصدر (ولد البلاد) وكذلك جريدة (الهلال العثماني) باسطنبول سنة 1912، مع عبد العزيز جاويش.

أسمح لك بالتمثيل في ليال فأطلب منك 3000 فرنك و500 فرنك سيڤورتا و40 ٪ من عموم الإيراد و10 ليرات فرنساوية علاوة على ذلك و80 تذكرة دخول للوجات والفوتلات مجانا. يستدل من طلبات مدير المسرح عدم رغبته في إعطائه بعض الليالي الفارغة، لأن هذه الشروط صعبة جدا تغل أيدي الجوق عن العمل وتضعف عزائمه عن أداء التمثيل ولا يمكنه أن يعوض شيئا مما صرفه إلى الآن. ولما كان مسرح البلدية هو تابع للحكومة التونسية وكان من الضروري أن تكون لغة البلاد متقدمة عن سواها من اللغات نظرا للأكثرية، وجب إذن مراعاة خواطر الوطنيين الذين يرغبون أن يكون لهم أوفر نصيب من هذا المسرح المركزي لأن الشعب التونسي في شديد الاحتياج إلى جوق عربي منظم يتكلم بلغته الشريفة... وقد بلغنا بأن حضرة الأستاذ قرداحي قدم عريضة إلى سمو الباي، ولا ريب أن سموه أيّده اللّه شديد الميل لتعضيد كل مشروع مفيد خصوصا فن التمثيل الذي يتوقف عليه تهذيب الأخلاق وعمران البلاد (شاب).

الهوامش والإحالات

1) الشبيبة التونسية: يطلق على النخبة التي بدأت بإقامة مشاريع ثقافية اجتماعية وسياسية وتزعمها على باش حانبة والشيخ عبد العزيز الثعالبي وأصدرت جريدتي (التونسي) و(الجهاد الإسلامي).

2) سليمان قرداحي توفي سنة (1909) عمل مع يوسف الخياط، أسس سنة 1882 فرقة له بالاسكندرية وعمل معه سلامة حجازي وقدم مسرحية (تلماك) أمام الخديوي، وجاب بفرقته مدن مصر وسوريا ولبنان وتوفي بتونس.

الخطاب التّأسيسيّ لجمعية الآداب، 11 أفريل 1911 (*)

الصادق الزمرلي

أيها السادة الكرام

إني أنتهز بغاية السرور ووافر الفرح مناسبة تمثيل رواية صلاح الدين الشهيرة على هذا المرسح لأقول لكم كلمات في تاريخ فنّ التشخيص والأطوار العديدة التي تقلب فيها وكذا الباعث الذي دعا هذا الجوق إلى تقديم رواية صلاح الدين عن غيرها من الروايات.

أنبأنا التاريخ أنّ أوّل أمّة اهتمت وشغفت بفنّ التمثيل وأتقنته في العصور الخالية هي أمّة اليونان فقد ظهر فيها كتاب ومؤلفون كثيرون أتوا بروايات خلدت ذكرهم بين كافة الشعوب التي توالت على سطح البسيطة من ذلك العهد القديم وتركت أسماء مشاهيرهم كسوفوكل وأوربيد حيّة إلى الآن.

ثم جاءت بعدها أمّة الرومان فأخذت عنها فيما أخذته هذا الفنّ الجميل وبرعت فيه وشادت له تلك المعاهد الشامخة التي سخرت بعوامل الزمان وعبثت بتأثير مرور الأيام وألّف أدباؤها في هذا الموضوع روايات ما زالت محلّ إعجاب حملة الأقلام من الغربيين ونال التمثيل في بلاد القياصرة حظّا عظيما ومكانة رفيعة حتى أنّهم كانوا يفضّلونه على جميع الملاهي والمطربات ويعرضون عن أهمّ الأعمال لحضور التشخيصات.

ومن الرومان انتقل هذا الفنّ إلى الإفرنج فصدف في مباديه صعوبات كبيرة لكنّها لم تثن عزائم الذين وجهوا إليه عنايتهم فأخذوا يرقونه شيئا فشيئا حتى بلغوا به أعلى الدرجات في الإتقان والتفنّن وصار يعدّ اليوم من أعزّ وأفضل الفنون التي يبحث الناس على تعلّمها ويتزاحمون عليها.

---

*) جريدة الحاضرة 11 أفريل 1911/ الصادق الزمرلي (1893 - 1983) من نشطاء حركة الشباب التونسي كان رغم عمله الإداري السامي قريبا من الحركة الوطنية ومقرّبا من المنصف باي، ألف عديد الكتب معظمها في التراجم.

وناهيك بمن نبغوا فيه في القرون الأخيرة من أضراب شكسبير وميلتون وكرناي وراسين وشيلر وغيرهم من فحول الروائيين.

أمّا ظهوره في الشرق الإسلامي فإنّه كان بطيئا جدا وذلك لعدم وجود فكرة التمثيل الحقيقية بين المسلمين حتى في أيّام عنفوان مدنيّتهم وحضارتهم ولم يكن له عندهم قيمة ولا اعتبار إلى أن كثر الاحتكاك بالغربيين ونما عدد زائري البلاد الأوروبيّة من المشارقة فدبّت لديه فكرة التمثيل وسعى بعض الفضلاء والكتاب في إيجاده وتدريب الناس عليه.

سرت هذه الفكرة في البلاد العربيّة زمنا طويلا على أن جاء من أخرجها من طور التفكير والخيال إلى عالم الحياة والعمل وهو المرحوم الشيخ أبو خليل القباني الذي تعلّم هذا الفنّ عن الأتراك وكان هذا الفقيد من كبار أدباء اللغة العربية ولما رأى نجاح أعماله في دمشق وبيروت أحبّ أن ينتقل إلى بلاد الفراعنة فأدخل هناك هذا الفنّ الجميل الذي صار اليوم يعدّ بين صفوف المولعين به جماعات من الأدباء والكتاب والشعراء والمنشدين تفتخر بهم الأمة العربيّة.

ولا حاجة لي إلى ذكر أسماء كلّ من برعوا حديثا في هذه المهنة الأدبيّة الراقية لأنّي أخاف أن أطيل عليكم فيما لا فائدة فيه حيث كان أكثركم عارفا به.

أما التّمثيل في تركيا فإنّه ظهر خلال القرن الثالث عشر بهمّة بعض الأدباء وحملة الأقلام ويكفي أن نذكر من بينهم الشاعر الوطني الطائر الصيت نامق بك كمال صاحب رواية «وطن» الرفيعة وقد اشتهر هذه الأيام أحد شبان أدباء الأتراك وهو برهان الدّين بك فإنّه زاول مدّة طويلة فنّ التمثيل بعد أن أتمّ تلقّي العلوم والمعارف مع كبار الممثلين بفرنسا كسيلفن وغيره ومثّل على المراسح الباريزيّة والأوروبية، والخلاصة أنّ هذا الفنّ قد صارت له مكانة عالية في وسط المسلمين وأقبل عليه فضلاء أدبائهم وكتابهم إحياء للسجايا الكريمة والآداب الرفيعة والأخلاق القويمة والوطنية الصادقة.

وناهيك بأدباء وكتاب مصر فإنّهم قد ألفوا منهم جوقا في السّنة الغابرة ومثلوا روايات ذات روح عربية خالصة ولهجة مصريّة بليغة أخذت بقلوب المصريين وهي رواية امرؤ القيس الكندي التي انتشر صدى تأثيرها في جميع أصقاع العالم وبذلك صار للتمثيل مستقبل جديد في بلاد النيل ولا يبعد أن يرتقي المصريون قريبا إلى درجة الأوروبيين.

أمّا تونس بلادنا العزيزة فقد كانت تهتمّ من زمن بتحصيله وترغيب الأمة فيه وقد تألفت لذلك عدة جمعيات من الشبان لكنها لم تصادف نجاحا في بادي الأمر حتى بردت عزائم الكثيرين منهم لكن فكرة الشغف بالتمثيل لم تنقرض تماما بل بقيت بين اشتعال وخمود حتى قدم إلى هذا القطر منذ عامين المأسوف عليه سليمان أفندي القرداحي بجوقه النشيط فأخذ يمثّل بعض الروايات الغراميّة والحماسيّة على مراسح العاصمة ومدن الأيالة فكان ذلك من أكبر الدواعي لتجديد وتقوية فكرة التمثيل بين التونسيين ومن ذلك العهد اشتغل بعض شباننا الغيورين بهذا الفنّ الجميل وألفوا منهم جوقا اهتمّ من وقتئذ بحفظ الروايات والتمرّن على الحركات حتى برزوا فيه وصاروا قادرين على تمثيل روايات عديدة خصوصا إذا كانوا يجدون من يأخذ بناصرهم ويعمل على مساعدتهم وتنشيطهم على الاستكمال فيه. ولذلك عمدت نخبة من رجال نابتة هذا القطر المحبوب جمعت بين المحامين والأدباء والصحافيين والتجّار إلى موازاة هذا الجوق ومدّه بالمال والأفكار والنصائح والإرشاد وهيأت ما يلزم له من معدّات

التمثيل واختارت لافتتاح أعمال تمثيل رواية صلاح الدين الأيوبي تيمّنا بذكر هذا البطل العظيم الذي حفظ له تاريخ الإسلام فضلا خالدا وذكرا مؤبّدا.

وأمّا السّبب في انتخاب هذه الرّواية دون غيرها فهو امتيازها عنها بالجمع بين ضروب وأفانين التّمثيل ومحاسن الوفاء وعلوّ الهمّة والشّهامة وعدل المسلمين وتسامح الإسلام.

ولا أظنني أكون قد قمت بمهمّتي إذا لم ألفت أنظاركم إلى ما لفنّ التمثيل من التأثير القوي في أخلاق وآداب الأمم الحيّة المتقدّمة التي جعلت مدارس لتربية الشّعور العالية وترقية النّفوس الكريمة وحمل الأفراد على فعل الخير وصدّهم عن ارتكاب الفظائع والمستنكرات، لا مقاصف يتعلّم فيها الناس الفواحش وفساد الأخلاق.

تلك هي سادتي المحاسن التي تبثّها مدرسة التمثيل في نفوس الأمم وتنشرها في طبقات الأمم، ولا أخالكم إلا مستحسنين المشروع الذي قام به بعض فضلاء نابتتنا بتأسيس جمعيّة الآداب التي شكّلوها بقصد إحياء هذا الفنّ النافع بالإيالة التونسيّة لما لكم من الغيرة القومية والحمية الوطنية، على أني واثق أنّ الحكومة سترمق هذا المشروع بعين الاستحسان وتمدّه بالعناية والإسعاف.

وفي الختام أزفّ إليكم أيها السادة عاطر شكر وثناء هيئة جمعيّة الآداب العربيّة في عدد غير زهيد وأرجوكم أن تقابلوا أعمال هذا الجوق بمظاهر الارتياح والابتهاج والسرور.



كلمة في تاريخ التمثيل (*)

مجلة الفجـر

ماهو التمثيل؟

لا يمكن وضع حقيقة عامة للتمثيل وذلك لتعدّد أنواعه وكثرة فروعه، فالروايات التمثيلية تشخص تارة واقعة تاريخية وتارة إحساسات وانفعالات نفسانية وكثيرا ما تتضمن وصف حالة اجتماعية أو انتقاد نقايص بشرية الخ ...

أهمية التمثيل :

يشغل هذا الفن جزءا عظيما من آداب الأمم المتمدنة قديما وحديثا لأن الأدب لا ينحصر في القصايد والقوافي والمقامات والخطب، ورقيه منوط باتساع دائرة مواضيعه ولذا يمكننا أن نقول بكل الأسف إن الأدب العربي كان ولازال في انحطاط بالنسبة لآداب الأمم الراقية رغما عما بلغته أمة العرب من المدنية ذات الأنوار الساطعة ورغما عن غزارة وطلاوة ألفاظ اللغة العربية ودقة معانيها، وما ذلك إلا لكون السلف الصالح لم ينقل عن اليونانيين إلا العلوم العقلية والوضعية، وضرب صفحا عن علم الأدب اليوناني.

ولذا يجب علينا أن نستدرك مافات ونسد ما في أدبنا من الفراغ إذا أردنا أن نحافظ على لغتنا من التلاشي، وكل يعرف أن الحياة القومية منوطة بحياة اللغة. ومن أهم ما يجب إدخاله في الأدب العربي التمثيل لأنه يشمل كل موضوع هام وبواسطته يمكن بثّ كل ما يراد بثّه بين الخاص والعام من آراء فلسفية وأخبار تاريخية ومبادي أخلاقية وأصول عمرانية وآداب عائلية وغير ذلك.

تقسيم التمثيل :

أجمع الأدباء على تقسيم الروايات التمثيلية إلى قسمين عظيمين : الروايات الفاجعة ـ الروايات المضحكة وتعرف الأولى عند الافرنج بلفظة (Tragédie) والثانية بلفظة (Comédie) تراجيديا وكوميديا ولكل من هذين القسمين فروع شتى وأول من ألف فيهما اليونان.

التمثيل عند اليونان :

الرواية الفاجعة :

أول الروايات الفاجعة اليونانية ألفت في السادس قبل المسيح وكانت عبارة عن أناشيد ممزوجة بإشارات

*) مجلة الفجر - نوفمبر 1920 الموافق لصفر 1339.

ورقص وفي سنة 530 ق.م. أضاف الشاعر تيسبيس لجوق المنشدين شخصا يسرد شعرا يجيبه عنه المنشدون فتولدت من ذلك المحادثة المرسحية المعبر عنها عند الافرنج بلفظة ديالوف (Dialogue).

وفي سنة 500 ق.م وضع الشاعر الشهير إيشل أساس الرواية الفاجعة التي لازالت أصولها باقية والتي كانت مثالا نسج على منواله الأدباء في كل زمان ومكان.

وهذا الشاعر جعل جمع المنشدين يقوم بأدوار ثانوية في مؤخر المرسح وهو الذي أدخل على التمثيل الملابس والمناظر ثم تلاه صوفوكل (Sophocle) وأدخل على الرواية الفاجعة تحسينات كثيرة منها ما جعل المحاورة المرسحية تدور بين ثلاثة أشخاص فازدادت بذلك رونقا وإفادة.

وفي سنة 440 ق.م بلغ التمثيل عند اليونان أقصى درجات الرقيّ وذلك بفضل الشاعر أوريبيد (Euripide) وروايات هذا الشاعر كانت عبارة عن وصف حوادث مرتبطة بعضها ببعض ومراعا فيها شروط الوحدة هي وحدة الزمان ومعناها أن الحادثة المشخصة على المرسح يشترط تصور وقوعها في زمن واحد كيوم ثم وحدة المكان وهو اشتراط وقوع الحادثة في مكان واحد كقصر مثلا ووحدة العمل التي تقتضي التباعد عن تكثير الحوادث وتشعيبها بحيث يكون قطب رحى الرواية حادثة واحدة. وسيرى القاري كيف جعل أصحاب الطريقة المدرسية بفرنسا هذه الشروط ديدنهم ولم يحيدوا عنها قيد شبر، ومن مؤلفات أوريبيد رواية «هيبوليت» (Hipolyte) و«اندروميد» (Andromède) وأوريست (Oreste) ويقال إنه ألف اثنتين وتسعين رواية وكان أوريبيد من المقربين عند أركلايس ملك مقدونيا الذي أفاض عليه النعم كما كانت له مكانة عظمى لدى أبناء جلدته الذين لبسوا الحداد لوفاته وأقاموا هيكلا عظيما تأبيدا لذكره.

وسوفوكل السالف الذكر كان يضاهي أوريبيد في المقدرة والبراعة، ومن رواياته «أوديب» و«اجاكس» و«فيلوكتيت» الخ وقد ألف فيما يقال إحدى وثمانين رواية.

وكثيرا مانسج أصحاب الطريقة المدرسية بفرنسا على منوال الروايات اليونانية ولم يتحاش بعضهم عن نهب معانيها ونسبتها إلى أنفسهم.

الروايات المضحكة :

للروايات المضحكة عند اليونان ثلاثة أدوار ففي الدور الأول كان يقع تمثيل أشخاص من الأعيان مع المحافظة على أسمائهم وذلك لانتقاد أعمالهم وآرائهم في قالب هزلي. والذي برع في هذا النوع الشاعر أريستوفان (Aristophane) الذي ترك أربعة وخمسين رواية تلاشى غالبها، ومن أشهر رواياته «الفراسان» لمتضمنة الانتقاد على استبداد كليون الذي كان رئيسا لحزب سياسي، ورواية «الاسحبة» التي هجا بها الحكيم سقراط، ورواية «الزنابير» التي اقتبس منها الشاعر الأفرنسي راسين روايته المسماة «الخصوم» الخ. ولقد حصل من تمثيل روايات أريستوفان تأثير عظيم حمل حكومة اليونان اذ ذاك على منع تسمية الأشخاص المراد انتقاد أعمالهم بأسمائهم، فاضطر أريستوفان إلى إتباع طريقة جديدة افتتح بها الدور المتوسط ففي هذا الدّور كانت تعطى أسماء مستعارة للاشخاص الموجهة إليهم سهام الانتقاد. ولكن كانت توضع على وجوه المشخصين وجوه استعارية تمثل سيماء الأشخاص المراد انتقاهم بحيث لا يشق على المتفرجن معرفتهم.

أما في الدور الأخير فموضوع الروايات المضحكة هو انتقاد عيوب ومساوي عامة بشرية كالبخل والحسد والنفاق بقطع النظر عن الأشخاص الملموزين بها وأشهر مؤلفي هذا الدور ميناندر (Ménandre) الذي مات غريقا بمرسى البيري. ولقد بنى اليونانيون مراسح فخيمة لازلت أطلالها قائمة تشهد بما كان لهاته الأمة من الاعتناء بفن التمثيل الجميل وأول مرسح أقيم في بلاد الإغريق هو مرسح ديونيزوس الذي وقع الشروع في تشييده سنة 500 ق.م ولم يتم بناؤه إلا في سنة 340 ق.م أي بعد مضي مائة وستين عاما، وبناء المراسح اليونانية كان على شكل

ثلثي دائرة وكان الجزء العظيم من مساحتها مشغولا بدرجات على شكل هلال معدة لجلوس المتفرجين، وفي أسفل الدرجات المكان المختص بجماعة المنشدين وعلى مسافة منه المرسح الذي يقوم فيه الممثلون بتشخيص الروايات. والمراسح اليونانية كانت خالية عن السقوف لأن التمثيل عندهم كان يقع نهارا وفي الغالب صباحا من الساعة العاشرة إلى الزوال.

أما الممثلون فكانوا كلم ذكورا ولا أدري ما سبب ذلك، كما أن حضور النساء تمثيل الروايات المضحكة كان ممنوعا بتاتا.

التمثيل عند الرومان :

غير خفي أن الرومانيين كانوا الوارثين لهيكل التمدن اليوناني، ولذا اقتفى الرومان أثر الاغريق في التمثيل. وفي أول أمرهم اقتصروا على تشخيص الروايات المترجمة من اليونانية ولكنهم لم يلبثوا إلا قليلا حتى بلغ عندهم هذا الفن درجة عظيمة من الرقي لتقدير أدبائهم إياه حق قدره ولشغف الشعب به. وأول مبتكر عند الرومان في التمثيل هو الشاعر نايفيوس (Naevius) الذي ألف روايات ذوات صبغة وطلاوة رومانية لفظا ومعنى ثم تلاه وفاقه أنيوس (Ennius) وباكوفيوس (Pacuvius) وأتيوس (Attius).

فالأول كان مقلدًا لطريقة أوريبيد اليوناني وكانت رواياته تمتاز بتأثير معانيها وعذوبة ألفاظها التي يمكن أن يقال إنها من السهل الممتنع، والثاني وهو باتوفيوس كانت رواياته فلسفية تهذيبية تشهد بتبحر مؤلفها في العلم والحكمة كما أنها امتازت بما أظهره فيها من طول الباع في الأخلاق والأشياء. أما روايات الثالث فكانت تمثل أصالة الرأي وشدة صدق اللهجة.

وممن اشتهر بعدهم (أوويد) (Ovide) الشاعر الروماني الجليل الذي نظم قصيدة (Aro Amatorio) أي فن العشق التي أغضبت عليه الإمبراطور أغسطس وكانت سببا في إبعاده من رومة ومن رواياته رواية ميديا التي لم يوجد لها أثر سوى بعض منتخبات منها نقلها مؤرخو الرومان.

ثم سينيك (Senéeo) وكان شاعرا وفيلسوفا من المقربين لدى الإمبراطور نيرون المشهور بالقساوة وسفك الدماء ولقد غضب هذا الطاغية على سينيك وأجبره على الانتحار ومن غريب الصدف أن سينيك له تأليف برّر فيه الانتحار.

واقتداء باليونانيين أقام الرومانيون مراسح من الفخامة بمكان لازال غالبها قائم البناء، كمرسح الكوليزي بروما ومرسح الجم ببلادنا وتسمى المراسح الرومانية «امفيتياتر» (Amphithéatre).

التمثيل عندنا (*)

مجلة الفجر

ما كان التمثيل في أصل وضعه إلا وسلة لتنبيه النفوس وإيقاظها وتحريك الهمم لتعمل عمل الناشط لاكتساب الخصال المحمودة والمزايا المقومة للأخلاق الداعية لإحراز فضيلة الكمال الإنساني وتجتنب ما يوجب الذم وينزل بها إلى الضعة والانحطاط فتفر من الرذائل وتستنكف البقاء في الذل والهوان متحملة المتاعب والمشاق متجشمة اقتحام العقبات لتبلغ إلى أقصى ما تؤمله من الكمالات.

وما أسست المراسح الواسعة ومعاهد التمثيل المشيدة في الممالك المتمدنة قديما وحديثا على ماهي عليه من عظمة البناء وزخرفة التأثيث لتكون مثابة للمغرمين بالعشق والغرام والمولعين باللهو والسماع. وإنما أقيمت تلك البناءات الشامخة واعتبرت من التأسيسات الضرورية في العواصم لتكون مدرسة عامة تهذب أخلاق الأمة وتحبب إليها الفضائل توحي إليها بما يحب سلوكه نحو تأييد عظمتها وحفظ مستقبلها وذلك بأسلوب مؤثر مبني على تشخيص الحوادث التاريخية وضرب الأمثال وتصوير الأفعال المحمودة بصورة تدعو إلى الرغبة فيها والرغبة عن ضدها فتنطبع الفضيلة في النفس انطباعا ويتخلق العموم بالخلق الكريم متأثرين بما يشاهدونه أشد تأثير.

وقد بعث الله غرابا يبحث في الأرض ليري «قابيل» كيف يواري سوأة أخيه. وتلك آية من آيات الحكمة الإلاهية وموعظة بالغة ساقها الله لعباده ليلهمهم الفضيلة ويريهم سوء أعمالهم فيصبحوا على ما اقترفوا من الإثم نادمين، فما كان أشد وقع هذه الرواية التي جرى تمثيلها أمام عيني أول سفاك على وجه الأرض فقد أحدثت مناظرها في نفسه حسرة وندامة وصورت له فعلته بصورة مخجلة لم يستطع معها أن يكتم ما اعتراه من أسف وحزن على ظلمه وتسرعه في قتل أخيه فأصبح من الخاسرين.

ذلك هو الرجل الذي بلغت منه القساوة منتهاها وأعرض عن سماع المواعظ ولم يحذر عواقب البغي فأقدم مصرا على ارتكاب جريمة من أعظم

*) مجلة الفجر : أفريل/ماي 1921. الموافق لرجب/ شعبان 1339.

الجرائم، رأيناه حائرا كئيبا تحت تأثير منظر بسيط من تلك الرواية التي قام بتمثيلها الغراب على مرسح العالم وسمعنا ذلك الظلوم ينادي بالويل والعجز بعد أن طاوع ما سوّلت له نفسه من قتل أخيه فأصبح من النادمين.

وهكذا سلكت الشرائع في هداية الأمم وإيقاظها أسلوبا تمثيليا يشخص الفضائل في أجمل تصوير ويلبس الرذائل أخلق لباس تترفع عنه النفوس الأبية وتنبو عنه عنه عيون ترنو إلى علياء الفضيلة باحثة عن منازل السعادة في سماء العز.

حمدت طريقة التمثيل في التربية العمومية والتشويق إلى اكتساب المجد والخلق الكريم، واتخذها الحكماء والمفكرون من حذاق المصلحين أساسا يشيدون عليه ما يرجونه من انتشار المبادئ القويمة بين الاجناس والشعوب فيفرغون الحكمة في ظروف من التصوير وضروب من الأمثال ويشخصون على مراسح الدراسة والتعليم أمثلة تنطبع في النفوس بسهولة ويتلقاها العموم بشوق يدفعهم إلى التخلق بمحامد الصفات ويطهرهم من خبائث النفس ونزعات الأهواء المذمومة. ولذلك توسع الأوروبيون في هذا الموضوع وأقبلوا عليه إقبالا فائقا لما وجدوا له من التأثير الحسن والفائدة المحسوسة، وكان له عندهم ما للصحافة الوطنية من المكانة والاحترام.

والتمثيل والصحافة اخوان مساويان في العمل والغاية منهما واحدة، وكلاهما متعرض في عمله للشكر والانتقاد بحسب ما يصدر عنهما وما يحدثانه من التأثير العام. أما الصحافة في أوروبا فقد بلغت إلى مستوى الرقي ورسخت رسوخا عظيما وسارت لهل كلمة الفصل في جميع المسائل الهامة والمصالح العامة وما ذلك إلا بفضل رجالها وبراعتهم ومعلوماتهم الواسعة التي مكنتهم من الارتقاء بمهنتهم الشريفة إلى أرفع المنازل.

وأما فن التمثيل عندهم فإنهم استخدموه في مصالحهم السياسية وتحقيق رغائبهم يفزعون إليه عند محاولة تحصيل المطالب المتوقفة على تعميم التأثير واستعماله العموم وإحداث حركة عامة تؤول إلى نجاح محقق، ولكنهم بعد أن عذب لهم مشربه السائغ عمدوا إلى تكدير صفوه بما أدخلوه على فن التمثيل من المزح الذي لا يراد به الجد والضحك الذي لا يراد منه البكاء ولعلهم لم يتفطنوا إلى أن المبالغة في ذلك تؤدي إلى انحطاط الأخلاق وتدعو إلى زهد العامة فيما سوى الخلاعة والمجون، والنفس إن أهملتها شبت على الانهماك في الرذيلة خصوصا إذا توفرت دواعيها ويعسر كبح جماحها وإرجاعها إلى الجادة إذا اندفعت في مضمار اللهو واخذت فيه شوطا بعيدا.

ولكن مع ماعلمته من إفراط الأوروبيين في استعمال الأساليب المتقدمة بصفة عمومية فإنهم لم يفرطوا في الاحتفاظ على الأصل المعتبر الذي من أجله كان للتمثيل الأثر الحميد في التربية وتهذيب الأخلاق، فإن رواياتهم التي يؤلفونها للمطالعة أو يعرضونها للتمثيل على المراسح لا تخلو من مغزى يقصده المؤلف وغرض يرمي اليه يراعي فيه مناسبة الحال وملايمة الأذواق بحسب الشؤون العارضة للشعب والبلاد الوقع فيها تشخيص الرواية. وبذلك لم يفتهم الانتفاع بفن التشخيص ولم يشغلوا مقاعد المراسح عبثا.

ومعلوم أن لكل أمة شؤونًا ومصالح تخصها ولكل بلاد سياسة تنطبق عليهم وربما كانت بعض مصالح شعب مضرة في نظر شعب آخر وذلك لاختلاف العوائد وتباين السياسات بالنّسبة للممالك

والأمم فالروايات التي حازت إعجاب أمة من الأمم وأثرت في مصالحها تأثيرا حسنا لا يلزم أن تكون كذلك في أمة أخرى بل ربما جاءت نتيجتها بالعكس. وهذا أمر لايخفى فهمه على المتأمل وقد لاحظه الكثيرون من أصحاب الآراء السديدة.

ولذلك ينبغي عدم التساهل في تشخيص الروايات لمجرّد سمعتها وحسن وقعها عند الشعوب الأجنبية وغض الطرف عما اشتملت عليه من المعاني التي يلزم إمعان النظر فها من حيث انطباقها على مصالحنا وحاجاتنا وأخلاقنا وعوائدنا ومناسبتها للزمان والمكان والتأثيرات التي تنشأ عنها في مجموعنا.

ثم إن الأوربيين أنفسهم يعترفون بالعيب الذي طرأ على هذا الفن الجميل من حيث المبالغة في تقريبه لجانب الفكاهة في كثير من الروايات حتى كاد يخفى أو يتلاشى المعنى الذي يلاحظه المؤلف ويبني عليه أدوار الرواية، وربما تلهّى العموم بمنظر السخرية والمزح ففاتتهم الحكمة المقصودة والنكتة التي يجب الانتباه إليها.

ومهما كان، فهم لم يعمدوا إلى سلوك طريق الفكاهة إلا بعد أن رسخت فيهم أصول التربية العامة وأخذوا أوفر حظ من حكمة التمثيل وانتفعوا به أعظم انتفاع في أدوار نهضتهم الأدبية وأطوار تقلباتهم السياسية، فهم الآن يتمتعون بتربية عالية تناسب مركزهم الاجتماعي المؤسس على قواعد متينة محاطة بسياسة راسخة ودولة عزيزة الجانب محترمة المقام.

أما نحن فقد ابتدأنا من حيث انتهى القوم واستقبلنا فن التمثيل لأول وهلة استقبال المتلاهي لنديمه المضحك، وبهرت أبصارنا أشعته الكاذبة فاتخذناه لهوا محضا واعتبرناه خلاعة ومجونا ولسنا بمخطئين فإن أجواقنا التونسية على كثرتها وتعدد أسمائها أخذ رجالها يفحصون فيما سبق تمثيله من الروايات على مراسح أوروبا ويتحفون الأمة بمناظها المبهرجة على أسلوب تفردوا باستنباطه وكيفية لم يصادق عليها المهرة من نقدة فن لتمثيل.

ولعل الذي دفعهم إلى ذلك وجرّأهم على سلوك هذا الطريق بدون تأمل ولا تفكير هو تقليد اخواننا المصريين الذين عنوا قبلهم بفن التمثيل فأخذوه عن أروبا وترجموا ما راق لهم من الروايات الإفرنجية على اختلاف لغاتها وتباين مغازيها وتناولناها منهم بكل بساطة وحاكيناهم في تمثيلها بمنتهى السذاجة نتشبه بهم في الحركات ونحاول مقاربتهم في الأسلوب ونتكلف النطق بلهجتهم ونحمل طباعنا على الالتذاذ بنغماتهم ظنا منا أن ذلك منتهى ما يصل إليه المجيد في هذا الفن.

ولا نريد أن نتناول الموضوع من حيث وجهته الفنية لضعف معلوماتنا في هذا الخصوص وإنما نقول إن الشعب التونسي في هذا الخصوص وإنما نقول إن الشعب التونسي في هذا الوقت غني عن إحراز شهادة التبريز في إتقان أدوار تشخيص العشق والغرام والبراعة في مغازلة الغواني واستمالة قلوب العذارى بالألحان المطربة والأصوات الشجية.

والذي نرمي إليه هو البحث في نتيجة التمثيل وتأثيره على مجموعنا فأول ما يجب الانتباه إليه هو ملاحظة معاني الرواية المراد تمثيلها وأغراضها ونتيجتها ونسبتها لأخلاقنا وعوايدنا وما يترتب عليها من التأثيرات مع مراعاة الزمان الحاضر وما تستدعيه حالتنا الاجتماعية وكل ذلك يستدعي نباهة تامة وحذقا فايقا وإلا كانت النتيجة عكس المأمول. ولا ننسى أننا الآن بصدد عمل هام نتردد فيه بين السعادة والشقاء.

فماذا يستفيد التونسي إذا تبوأ مقاعد التشخيص وبرز الممثلون والممثلات يحاكون بأعمالهم وأزيائهم أدوار قصة من قصص التاريخ وحادثة من حوادث القرون الماضية لا تنطبق على حالته الراهنة ولا تشير إلى أمر عظيم يستلفت نظره ويستدعي انتباهه بالقياس على إحساساته الشخصية واحتياجات بلاده وأمته.

وماذا يغني عنه فرنسوا الأول إذا تلاهى عن ملكه بمغازلة النساء وقضى معظم وقته بين المضحكين في مجالس اللهو والخلاعة، وماهي الحكمة المستفادة من رجال بلاطه إذ أجمعوا كيدهم للتشفي من مضحك الملك فهتكوا حرمته وعرضوا ابنته العفيفة إلى الفسق والعبث بشرف الطهارة. وأقبح مناظر هذه الرواية هو خروج ابنة المضحك من غرفة الملك بثياب النوم منطرحة على أحضان أبيها إثر انطماس نور طهارتها على مشهد من رجال البلاط – ولقد فتشت عن سر تمثيل هذه الرواية وبيت القصيد منها فلم تقنع نفسي بشيء تطمئن إليه. ولذلك جنحت إلى اعتقاد أن للرّواية مغزى شريفا أضاعه الممثلون كما أضاعوه في كثير من الروايات التي وقع تمثيلها على المراسح التونسية بواسطة أجواقنا القديمة والحديثة.

وبماذا يطمع الناظر في أدوار رواية مطامع النساء إذا شاهد مناظرها الملفقة تدور على محور الشهوة البهيمية والمطامع الخسيسة والتشوّف إلى سفاسف الأمور واكتساب الرذائل .

وهل تفيدنا شيئا رواية القائد المغربي مع أهم أدوارها الذي يعتني بالانتباه إليه عموم المتفرجين إنما هو دور يعقوب الذي يمثل الغدر والخيانة وسوء النية وعدم حفظ العهد مع الاتصاف بعدة نقايص أخرى وأكثر الحاضرين إنما يرونه بعين الإعجاب لمهارته في طرق المخادعة والمخاتلة ويكبرون اقتداره على ارتكاب تلك المنكرات وينسبونه إلى الحذق والبراعة، وقلما تنبه الحاضرون إلى ما سوى ذلك، ضعف المملكة العامة وعدم تشبع العموم ورسوخهم في التربية والأخلاق.

بل أين ما يترقّبه الحاضرون في تمثيل الروايات المنسوبة للرشيد العباسي ووزيره جعفر الشهير فلولا مضحكات المناظر لبكى الناظرون أسفا على رؤية الرشيد ووزيره في ذلك الانحطاط والتسفل والبعد عن فضيلة التربية والأخلاق الشريفة. فمتى ساغ للرشيد أن يتداخل بين محبين ويجمع بين عشيقين وكيف سمحت له شواغله الهامة وهو في منصب الخلافة العظمى بالتفرغ لحضور مجالس اللهو والاحتفال بماجن خليع، وهل من الممكن أن تطاوعه نفسه الشريفة ومهمته العالية إلى التدلي لتلك المرتبة التى وضعه فيها ممثلو الرواية ونزهه عنها ثقات المؤرخين.

وهكذا خلت الروايات التمثيلية عندنا من كل فائدة تعود علينا بمنافع حسنة إلا ما ندر مع كونها مشتملة على عيوب يجب الاحتراز منها ولا يقنعنا ما يزعمونه من أن الروايات الممثلة هي من أشهر الروايات ومؤلفيها من أبرع الكتاب ومترجميها من أمهر المحررين وانها حازت الموقع الحسن في البلدان المتمدنة. فكل ذلك لا يصرف نظرنا عن الأثر الناشىء عن تشخيص رواية يشاهدها التونسي في بلاده يقوم بها طائفة من مواطنيه بعنوان نشر الأخلاق الفاضلة والتربية الصحيحة وتهذيب الأرواح.

لم أجد في الغالب للتمثيل من أثر محسوس منذ ظهوره وشيوعه بيننا إلا ما استعذبه الإحداث من لهجة الممثلين أثناء القيام بأدوارهم وما يأتونه من الحركات الغير الاعتيادية فصاروا يتشبهون بهم

إذا خلوا في مجتمعاتهم ويؤلفون أجواقا وقتية ويكررون ما سمعوه محافظين بقدر الإمكان على اللهجة والحركات المكلفة ويتنافسون في إتقان أدوارهم هذه تنافسا غريبا لو صرفوه فيما ينفع لكان أثره عجيبا.

نحن في حاجة إلى روايات أخلاقية يقوم بوضعها رجال لهم دراية بما يفتقر إليه التونسي من الحاجات وما ينبغي أن يتجمل به من الصفات وما يتحتم عليه نبذه من المنكرات ويفرغون ذلك في قالب يلايم الذوق ويصل إلى محل التأثر منه. والمجال أوسع من أن يلجئنا إلى الاقتصار على روايات تنافي أغراضها رغائبنا.



القانون الدّاخلي
لجمعية التمثيل العربي الآداب والشهامة (*)

وثيقة

الفصل 1 ـ تنقسم أعمال جمعية التمثيل العربي (الآداب والشهامة) الداخلية إلى قسمين قسم إداري وقسم فني.

القسم الاداري :

الفصل 2 ـ أعمال القسم الإداري منوطة بعهدة أعضاء مجلس الإدارة كل فيما يخصه على مقتضى القانون الأساسي.

الفصل 3 ـ مجلس الإدارة يشكل جوق تمثيل يتركب من مدير تمثيل ومدير مرسح وممثلين وممثلات.

الفصل 4 ـ يشترط على كل من أراد الانخراط في سلك جوق التمثيلي بصفة ممثل أو ممثلة أن يقدم مطلبا لرئيس مجلس الادارة وأن يكون ذا سيرة حسنة وللمجلس أن يقبله أو يرفضه.

الفصل 5 ـ الممثلون والممثلات ينقسمون إلى أربع رتب باعتبار معلوماتهم الفنية واستقامة سيرتهم والجزء المعين لهم بالقانون الأساسي من دخول التمثيل يوزع عليهم باثر كل حفلة تمثيلية على النسبة اللآتية :

ممثل أو ممثلة من الرتبة الأولى ـ أربعة أسهم

ـ ـ ـ الثانية ـ ثلاثة أسهم

ـ ـ ـ الثانية ـ سهمان

ـ ـ ـ الرابعة ـ سهم واحد

الفصل 6 ـ كل ممثل أو ممثلة ليست له رتبة يعتبر متطوعا ولا حق له في مدخول التمثيل غير أنه متى أظهر نجابة واستعدادا يمكن للجمعية منحه جائزة من صندوقها تنشيطا له وذلك بطلب من مدير التمثيل وبموافقة مجلس الادارة عليه.

الفصل 7 ـ يمكن لمجلس الادارة إحداث رتبة ممتازة لمن استحق ذلك من الممثلين والممثلات وصاحبها يتقاضى ثمانية أسهم.

---

*) نص القانون الداخلي بجمعية التمثيل العربي : الآداب/ الشهامة، أسّس سنة 1340 هـ / 1922، مطبعة النهضة - نهج الجزيرة عدد 11.

الفصل 8 ـ عدد الممثلين أو الممثلات الممتازين لا يتجاوز الثلاثة.

الفصل 9 ـ يمكن للجمعية استئجار الممثلين والممثلات بأجور قارة أو بالأسهم المبيّنة بالفصل 5 أو بالاثنين معا.

الفصل 10 ـ يعين مجلس الادارة من الممثلين ملقنا وحافظا للملابس ومعلما للنسوة ومعلم ألحان.

الفصل 11 ـ نظل الممثلين والممثلات في خصوص الأمور الادارية راجع للكمسار العام ويجب عليهم الانقياد لأوامره.

الفصل 12 ـ مدير التمثيل ومدير المرسح يعينهما مجلس الادارة لمدة محدودة بالشروط التي يتفق عليها معهما ويصدر لكليهما قرار في تسميته ويمكن تجديد تعيينهما عند انتهاء المدة المذكورة.

الفصل 13 ـ نظر مدير التمثيل ومدير المرسح راجع لرئيس مجلس الادارة ويتلقيان أوامره كتابة أو بواسطة الكمسار العام.

الفصل 14 ـ كل ممثل أو ممثلة أحدث الهرج بنادي الجمعية يمكن للكمسار العام إخراجه حالا من المحل وإنهاء أمره لرئيس مجلس الادارة.

الفصل 15 ـ كل ممثل أو ممثلة ارتكب ما يوجب العقاب يعاقب بإحدى العقوبات الآتية: اللوم -التخطئة- التوقيف لمدة معينة - التوقيف لمدة غير معينة -الرفض، يمكن الجمع بين عقوبتين فأكثر بحسب أهمية المخالفة.

الفصل 16 ـ العقاب باللوم وبالتخطئة إلى نهاية خمسة فرنك من خصايص الكمسار العام وبقية العقوبات يصدرها مجلس الادارة بعد عرض موضوع المخالفة عليه بواسطة الكمسار العام وسماع جواب المتهم أو المتهمة.

الفصل 17 ـ المعاقب أو المعاقبة بالتوقيف لاحق له في مدخول التمثيل مدة توقيفه.

الفصل 18 ـ مبلغ الخطية لا يقل عن الفرنك الواحد ولا يتجاوز العشرين فرنكا.

الفصل 19 ـ أموال الخطايا لا تعتبر بميزان دخل الجمعية بل تبقى مؤمنة تحت يد أمين المال إلى آخر السنة التمثيلية وعندئذن تمنح بصفة جايزة لمن أظهر براعة فائقة من الممثلين أو الممثلات وعينه مدير التمثيل لتلك المنحة ووافق مجلس الادارة على تعيينه.

القسم الفني :

الفصل 20 ـ القسم الفني يتركب من جوق التمثيل.

الفصل 21 ـ مدير التمثيل يرأس الجوق وهو المكلف خصوصا بتعيين الروايات المراد تمثيلها وتوزيع الأدوار على الممثلين والممثلات وإجراء التمرينات اللاّزمة عليهم وإعطاء دروس للممثلين والممثلات في أصول فن الإلقاء والتمثيل وترتيب الممثلين والممثلات بالرتب المبيّنة بالفصل 5 والفصل 6.

الفصل 22 ـ مدير التمثيل يقدم لرئيس مجلس الادارة في آخر كل سنة تمثيلية وقبل ابتداء العمل للسنة المقبلة بشهر على الأقل جدولا في الروايات التي انتقاها للسنة المقبلة ولا يقع الشروع في التمرين إلا بعد مصادقة مجلس الادارة عليها وإعلام مدير التمثيل بذلك.

الفصل 23 ـ يمكن لمجلس الادارة تغيير الجدول المعروض عليه.

الفصل 24 ـ تاريخ كل حفلة تمثيلية يعينه مدير التمثيل ويعرضه على مصادقة رئيس مجلس الادارة قبل الإعلان به.

الفصل 25 ـ تعيين رتب الممثلين والممثلات يعرضه مدير التمثيل على مصادقة مجلس الادارة قبل الإعلان به وللمجلس إجراء تغييرات بها باعتبار سيرة الممثلين والممثلات.

الفصل 26 ـ مدير المرسح مكلف باستئجار المرسح من صاحبه حسب التعليمات التي يتلقاها من مجلس

أن يتفاهم من قبل مع صاحب المرسح لتحضير المناظر والأثاث اللازم ظهورها بالمرسح أثناء التمثيل ويحرص بنفسه على إظهارها وينظم ظهور الممثلين بالمرسح حسبما تقتضيه الرواية ويجب عليه الحضور بالتمرينات لإعطاء إرشاداته للممثلين والممثلات.

الفصل 27 ـ مدير المرسح له أن يستعين بممثل أو أكثر على القيام بخدمته فيعطي لمعينه لقب مدير مرسح معاون ورتبته يعينها مدير المرسح ويصادق عليها مجلس الادارة.

الفصل 28 ـ الملقن مكلف بالتلقين أثناء التمرينات وأثناء التمثيل وبنسخ الأدوار وتشكيلها.

الفصل 29 ـ حافظ الملابس يحفظ الملابس والأثاث التمثيلية من الأوساخ والتلاشي ويرفع للمرسح اللازم منها لكل حفلة تمثيلية حسب تعليمات مدير المرسح ويوزعها على الممثلين والممثلات ويسترجعها منهم بانتهاء التمثيل ويرجعها لمكانها بنادي الجمعية.

الفصل 30 ـ المكلف بالملابس مسؤول شخصيا عن كل ما عسى أن يتلف من الملابس والأثاث التي في عهدته.

الفصل 31 ـ الملابس والأثاث التمثيلية ترسم بدفتر خاص يمضي عليه الكمسار العام اعترافا منه بوجودها والمكلف بالملابس اعترافا منه باتصاله بها وفي صورة انتزاع الخطة من يده يسلم الملابس والأثاث على مقتضى ما حواه الدفتر المذكور.

الفصل 32 ـ معلم النسوة مكلف بتحفيظ أدوار الممثلات وإفهامهن عباراتها.

الفصل 33 ـ معلم الألحان مكلف بتحفيظ الألحان والأناشيد للممثلين والممثلات زيادة على القيام بالأدوار المسندة إليه.

الفصل 34 ـ نظر الممثلين والممثلات في خصوص الأمور الفنية راجع لمدير التمثيل ومدير المرسح كل فيما يخصه ويجب عليهم الانقياد لأوامرهما.

الفصل 35 ـ مسؤلية المرسح محمولة على عاتق الكمسار العام فيما يخص الأمور الادارية ومدير المرسح فيما يخص الأمور الفنية.

الفصل 36 ـ كل ممثل أو ممثلة أحدث الهرج بالمرسح يمكن للكمسار العام إخراجه حالا من المرسح بطلب من مدير المرسح أو بموافقته.

الفصل 37 ـ كل ممثل أو ممثلة ارتكب مخالفة فنية تجري عليه العقوبات المبيّنة بالفصل 15 باعتبار اللوم والتخطئة لنهاية الخمسة فرنك من خصايص مدير التمثيل أو مدير المرسح بالنظر لنوع المخالفة والباقي يصدره مجلس الادارة بعد عرض موضوع المخالفة عليه بواسطة مدير التمثيل أو مدير المرسح وسماع جواب المتهم أو المتهمة.

سوانح عن التمثيل بتونس (*)

محمد الحبيب

عمل الأستاذ جورج أبيض بجمعية التمثيل العربي موسما أخرج فيه روايات كثيرة. وبحكم الضرورة كان يضطر إلى اختصار الأدوار، وفي بعض الأحايين يستوي الممثل على الركح وهو لا يستظهر من دوره إلا القليل فيعتمد على الملقن وكان الأمر يسوى ملاحظات جورج الفنية التي يلقنها للممثل. وظهر ضرر هذه العادة بالتمثيل فيما بعد عندما فقدت تلك الملاحظات وكبرت الفرق فاظطرت أن تعهد بالأدوار لأفراد لم يتخرجوا بعد أو تلك أول مرة يقومون فيها بإخراج دور وأصبح المشتغل بالتمثيل منذ أيام فقط لا يرضيه إلا دور بطل ويقوم باخراجه وهو لم يحفظ منه كلمة ولا أدى التمرين عليه مرتين. وزاد الأمر عندما عمد السيد علي بن كاملة إلى تأجير الممثلين فأصبحوا لايعملون إلا للظهور أو المال ولم يبق من الهواة إلا القليل. وعلى ذي حال كان التمثيل في السنوات 1925 - 26 - 27 - 28. وبالرغم عن سعي بعض المهتمين بإدارة الفرق لقتل هذه الجرثومة الخبيثة التي ستقضي على التمثيل فإن بعض الداء لا يزال موجودا والأنكى أن بعض المديرين يعمل جهده على تأييده.

انصرمت سنة 1927 ولم يكن بالموسم من الفرق التمثيلية إلا جمعية التمثيل العربي وفرقة السعادة وفرقة المستقبل التمثيلي ولخروج أغلب أفراد الفرقة الأخيرة عنها اتحدت مع فرقة السعادة إلا أن أيام الاتحاد لم تطل وانفصلتا عن بعضهما بعد أن انضم للمستقبل أغلب ممثلي السعادة، واضطرت السعادة في سنة 1928 إلى الاضطراب عن العمل. ولاجتماع قوى كبيرة بفرقة المستقبل نشطت في عامها والموسم الذي تلاه وكادت أن تحصل قصب السبق. وتحصلت على إعانة بلدية وإعانة من إدارة المعارف إلا أن عقارب السعاية دبت بين أجزائها ولعب حب الذات دوره فانفصل أكثرهم: وفي تلك الأحايين انفصلت السيدة فضيلة خيتمي عن جمعية التمثيل العربي وكانت ممثلتها الأولى وأسست فرقة باسمها وأولى رواياتها صاحب معامل الحديد. كما عادت فرقة التقدم العربي للظهور ثانية ومثلت رواية واحدة هي صلاح الدين الأيوبي ثم استبدل أفراد الفرقة الاسم وظهروا في روايتهم الثانية ثارات العرب باسم فرقة النجاح. وفي السنة نفسها ظهرت بتونس فرقة الشيخ إبراهيم الأكودي والتف حول الشيخ جمع من تلاميذه

*) جريدة النهضة بتاريخ 4 جوان 1932 الوثيقة III - 19

فاستهل عمله برواية صلاح الدين الأيوبي. وفي سنة 1930 عادت فرقت السعادة للعمل مستهلة رواياتها برواية الواثق بالله الحفصي. كما عادت فرقة الهلال ولكن لتمثيل رواية ماجدولين فقط.

وما جاء موسم 1932 إلا وبتونس أربع فرق: فرقة جمعية التمثيل العربي وفرقة المستقبل التمثيلي وفرقة الشيخ إبراهيم الأكودي وفرقة السعادة وكان الموسم بصفة عامة في نهاية الضعف لتفرق القوى وتوزع العناصر المقتدرة على هذه الفرق ضرورة أن تونس لم تحو بعد من الاكتفاء في التمثيل ما يسد حاجة أربع فرق. وكنا نظن أن للأزمة دخلا في الفشل الذي مني به الموسم ولكن بيّن من الاقبال الذي حصلته فرقة السيدة فاطمة رشدي أن الأمر بالعكس، وفي ظنّي أن الموسم خير درس لأصحاب الفرق، عرفهم أن الاتحاد والتضامن هو السبب الرئيسي لترقية الفن الجميل بهذه البلاد ومن نأى عنه فكأنه صرح بأنه يعمل لغرضه الشخصي لا لوطنه وفنه.

يحتم الواجب أن يكون الجميع كتلة واحدة قوية تعمل لإعلاء الفن وتخلص في عملها وبهذا يمكن التحصيل على رضى الأمة وتجبر الحكومة على مساعدتنا جديا. فهل أنتم مستعدون لنزع الاحقاد والشخصيات والعمل متكاتفين؟ الجواب ما ستظهره الأيام. أما الاعتماد على الدعاوى الفارغة والتعليل بشرح البرنامج الخيالية والتحدث عن الموسم المقبل بأنه سيكون فيه ما شاء الخيال المليئ وتأجير صبيان بعض الصحف فأمر لا يبلغ المقصود وهو كما يقول المثل لايكمد حسود.

يجب أن نفكر في مقاومة الأضرار تفكيرا جديا. يجب أن نجمع نوابغ الممثلين وأن نجبرهم على استظهار الأدوار ودرس الشخصيات وأن نزرع في أفكارهم العمل على خدمة السفن والسعي في الاتقان لا التحصيل على مال أو دور بطل ولا يسند الدور إلا لأهله ومن استحق الرفض من جمعية لن تقبله أخرى بعد إيجاد كفالات للممثلين حتى لا يكون الرفض والقبول حسب مشتهيات المديرين.

الوثيقة III ـ 19

جريدة النهضة بتاريخ 11 جوان 1932

مر بالقاري الكريم الحديث عن الفرق وبقي علينا أن نتحدث على نواح أخرى لها أهميتها في رقي المسرح وربما كان لها عليه الفضل العظيم.

الروايات هي العنصر الرئيسي للمسرح وهي دعامة هذا الفن الجميل وتاريخ تطوراتها هو تاريخ الفن التمثيلي بأسره. وتنحصر الأنواع التي قدمت على المسرح التونسي في: المأساة (الدرام) والمفاجعة (التراجيدي) والملهاة (الكوميدي) والممزوجة الشعبية (الميلودرام) والمغناة (الأوبريت) وبقية الأنواع لا تزال مجهولة من الفرق والجمهور. وعلى خلاف المعروف بين الأمم تجد فرقا تمثل كل الأنواع مع عجز أكبر فرق أروبا على الجمع بينها... وربما أعلن البعض عن نوع والرواية من خلافه فيثبت للعارفين جهله ويغلط غيرهم. ومثل هذا يرتكب في إسناد الأدوار فتجد من لا يمكنه أن يقوم إلا بأدوار الهرم أو الكهولة مثلا تسند إليه أدوار الشباب الأولى. ومن لا يجيد إلا أدوار العمل بالقيام بأدوار العنف وهكذا يتكون من إسناد الدور السبب في سقوط الممثل. وأرى أن الواجب يقضي أن يكون المدير عارفا معرفة جيدة بأنواع الروايات وما يلائم منها ذوق الشعب ويقوم بحاجته ولفرقته قدرة على إخراجه وعارف بطباع ممثليه وما يحسنه كل واحد منهم حتى يحصل على النجاح.

عمد المشتغلون بالمسرح قديما إلى تمثيل الروايات المصرية التي هي من النوع المستحدث المسمى (فرانكو أراب) مزيج العربي الفرنجي كمقتبسات

نجيب حداد وطنيوس عبده ومؤلفات خليل القباني وأمثالهم ثم انتقلوا إلى الأنواع الأخرى بعد ذلك. وكتب السيد محمد الجعايبي صاحب الصواب الأغر رواية السلطان عبد الحميد بين جدران يلدز واشترك المرحوم عزوز الشيخ مع محمد الشيخ محمد مناشو والشيخ راجح إبراهيم في تصحيح وتنقيح بعض الروايات للشهامة العربية. وكتب الشيخ مناشو رواية الانتقام وخلف هذه اللجنة في الشهامة المرحوم أحمد العتكي والسيد محمد بلحسن والسيد محمد بورقيبة وكان من جهة أخرى بجمعية الآداب الشيخ عبد العزيز الثعالبي والمرحوم الشيخ بورقيبة الوكيل (**) والسيد علي الحازمي يهتمون بالاقتباس والترجمة لجمعيتهم كرواية سالم وسالم ورواية حفصية وهؤلاء هم الذين وضعوا الحجر الأول في التأليف والترجمة للمسرح التونسي.

وبعد الحرب العالمية نزع المشتغلون بالفن الجميل بتونس إلى ترجمة الروايات الأروبية كالسادة أحمد العتكي -محمد بورقيبة- محمد الشوك- محمد الصالح- رضا الأحمر -محمد فارح- البشير المتهني- محمود زروق- ابن عثمان فقدموا للمسرح روايات جيدة تمتاز بفصاحة العبارة ودقة الترجمة ووقعت محاولة التأليف والاقتباس من غير هؤلاء كالسيد الطيب الجميل الذي ألف رواية (هو عام) بالاشتراك مع المرحوم أحمد العتكي. وهذه الظاهرة المباركة دلت على اهتمام حملة الأقلام بتزويد المسرح بروايات مختلفة هي في مغازيها ولغتها أرقى بكثير من الروايات المصرية ولا يفوق المسرح المصري المسرح التونسي من هذه الجهة إلا بكثرة العدد المقدم له وذلك ناشئ عن كثرة الطلب هناك وفقدان الجزاء هنا.

وبفضل ذلك أصبحت الروايات التي تقدمها فرقنا تنطوي على العبرة البالغة وتحوي الفكر القيمة بعدما كانت روايات الأمس لا تقوم إلا على الفكاهة والأنشودة وكل ما من شأنه أن يقرب المسرح من مجالس الأنس. وتتبع حركة التأليف والنقل حركة النقد المسرحي فلقد وقع الاهتمام به وقبلا كانت الصحف تكتفي بالإعلان عن الرواية وشكر الفرقة على مجهودها بعد التمثيل أما الآن فقد وقعت محاولة إبداء الآراء في الرواية من حيث التأليف والتأدية والإخراج بقطع النظر عن اندساس من لا يفهم من التمثيل شيئا ضمن النقاد وإملاء الغرض على البعض الآخر حتى يجعل من الحبة قبة ومن الجبل فأرة. فلقد رأيت من ذم شيئا لصدوره من فرقة له مع صاحبها غرض وشكر الشيء نفسه ومجده لصدوره مرة ثانية من فرقة ينتمي لإحدى ممثلاتها...

ونحن لا نريد أن نتناول النقاد بالنقد لأن ذلك ليس من موضوع هذا البحث إذ هدفنا أن نكتب حقائق للتاريخ فقط نبسط فيها الأشياء كما هي بدون تحيز أو تحامل لهذا نرى من المحتّم علينا أن نصدع بكلمة حق وإن غضب لها البعض.

إن سير التقدم لم يتقدم كثيرا على نسبة تقدم المسرح ولا لوم في ذلك إذيكون التقدم بطيئا لا يرضي من يتلهفون على إيجاد نهضة أدبية مسفرة في مستوى راق، ولكن للزمن شرعة وللتطور سنة لا تخالف وللتربية الاجتماعية تأثير كبير على الإصداع بالحق وعدم المكابرة. ثم هناك مسألة لها أهميتها في الموضوع فلقد اعتادت صحف أروبا أن تعهد بنقد الروايات والكتب إلى مشاهير المؤلفين الذين اتفق الناس على مقدرتهم وكتب لهم النجاح في مؤلفاتهم ويكون الناقد إذ ذاك أعلم من المنتقد أو بالأحرى أعرف بأسباب النجاح لأنه في مصر وتونس تجد الصبي الناشئ يلقي بنفسه في غمار نقد كتاب عالم قطع السنين في التأليف وإخراج عشرات الكتب التي تداولتها الأيدي وربما كان الناقد يتخذ المستفيدين منها وهذا السبب في الفوضى السائدة في شأن النقد وعدم مسايرته للرقي العام.

ولنضرب لذلك مثلا لو انتقد على كتاب ألفته أحد شيوخي لما أمكنني أن أسفه رأيه ولا تحدثني نفسي بأنه تحامل علي ولنظرت في انتقاده وأصلحت خطئي لأنه أعلم مني وأعرف بما يلزم. أما إذا انتقدني أحد تلاميذي أو من هو في صفهم ورأيت بالانتقاد من الخلط والهوس ما يظطرني إلى السخرية منه فهل أكون ملوما إذا اتهمته مع الصحيفة التي نشرت له بالتحامل ولم أقم لقوله وزنا.

هذه أشياء يجب أن يراعيها إخواني رجال الصحافة الأغراء حتى لا يقعوا في مزالق تقتل ثقة القراء بهم وتأتي بعكس ما أملوا من نشر ذلك النقد المغرض.

الهوامش والاحالات

**) محمد بورقيبة (1882 - 1928) درس بالزيتونة، وعمل وكيلا، كان من أعضاء الحزب الإصلاحي وجماعة (سيدي أبي سعيد)، ساهم قبلها بحركة الشباب التونسي وبجمعية الآداب، أصدر جريدة (لسان الحق) سنة 1896 وساهم بالتحرير في كل من (المنتظر) و(البرهان) و(النهضة).



الشعــر المسرحــي (*)

محمود بيرم التونسي

ظهرت الروايات على مسارح مصر في الوقت الذي اختفى فيه مثل هذه الروايات في بعض المجالات العصرية، ثم تتبعت أخبارها وما كتبه النقاد عنها فإذا هي تسقط جميعا ولايبقى منها غير (مجنون ليلى) التي وقاها من السقوط «بلاغة» المرحوم شوقي بك، ومثلها «اندروماك» التي عاشت إلى اليوم ببلاغة راسين وحدها.

للشعر جهامة تصعد عنه النفوس أحيانا. ونحن نستشعر مثل هذه الجهامة عندما نضع بين أيدينا ديوانا ضخما كديوان البحتري، قلّ من يستطيع قراءته من أوله إلى آخره بالنشاط الذي يقرأ به قصة منثورة، أو كتابا آخر. هذه الجهامة وأرجو المعذرة عن هذا التعبير يجب التخلص منها.

ويلوح أن الشاعر المسرحي يجب أن يضع حدا بين الشعر الذي يفاجئ الأسماع ويختطف انتباهها، وبين الشعر الذي يتلوه القارئ من الديوان ويتأمله على مهل.

وأرى أن شعراءنا الذين قدموا الروايات للمسرح قد أولعوا «بالإجادة» والصعود بشعرهم إلى مستوى فحول الشعر العربي، بل والتفوق عليهم. وأي إجادة؟ وإجادة اللفظ والمعنى كأنما الأمر لا يتعدى نظم قصيدة تشغل القارئ أو السامع لحظة ثم تطوى. وتصبح الرواية مجموعة من الشعر «المتين» تحتاج إلى سامع مهذب، واسع الصدر يجلس أمامها ثلاث أو أربع ساعات لسماعها واستيعاب معانيها وتفهم بلاغتها. ولا يتفق لكل شاعر أن يكون له لسان شوقي أو راسين، كما لا يتفق لهذين أن تكون كل رواياتهم طلية الأسلوب، فصيحة العبارة، وإذن تكون «الإجادة» وحدها نكبة على الرواية غير ما تنكب به من الأغلاط الأخرى التي سبق إليها مؤلفو التراجيدي، ولم يتفطنوا إليها إلا بعد أن قضت على مجهوداتهم وقد تبعهم مؤلفونا في تلك الأغلاط واحتذوا خطاهم بأمانة.

*) جريدة (الزمان) 27 مارس 1934 : محمود بيرم التونسي شاعر وزجال وقصاص تونسي الأصل ولد بالأسكندرية سنة 1893 عاش الخصاصة والتشرد والنفي، ارتبط في إبداعه بالواقع اليومي ورأى بعينه المبدعة ما لايراه غيره، ذاع صيته حين اقترن بزكرياء أحمد وأم كلثوم. أقام في تونس من 1932 إلى 1937، وانخرط في الحركة الأدبية والصحفية من خلال مساهمته ومسؤليته في الجرائد التالية : الزمان ـ الشباب ـ السردوك، ناهض الاستعمار والفكر التقليدي وساند جماعة تحت السور وكان قريبا من عناصرها، كما آزر الشابي، توفي 1961.

فمن ذلك توزيع الحوار على أشخاص الرواية بنسبة يأباها الذوق و«العدل» أيضا. فالشخص الواحد يستبد بإلقاء منولوج طويل قد يزيد عن العشرين بيتا، بينما الآخرون واقفون سكوتا حتى يفرغ ليرد عليه أحدهم بمونولوج مثله، أو أطول منه. وفي مثل هذا الموقف يتصاعد «البواخ» في جو الرواية ويستولي الملل على السامعين، ولن ينقذ الرواية من السقوط براعة الممثلين مهما كانت فائقة.

ثم عيب آخر لعله قاصر على رواياتنا وحدها هو الفوضى في اختيار الأوزان والقوافي اللائقة بكل شخص وموقفه، وما يخوض فيه من الحديث. لأن للشعر العربي موسيقى ظاهرة تتنوع أنغامها بتنوع الأوزان. فإن لم نستطع الانتفاع بها فقدت الرواية رونقها وأجمل عنصر في زخرفها، ثم فوضى الانتقال من وزن إلى آخر عندما يشعر واضع الرواية أن شعره ثقل على السمع فينتقل إلى وزن آخر ليس بينه وبين الأول صلة قرابة ولا مجاورة ويقرع الأسماع بأثقل مما كان منه.

وبعض الشعراء يقطع البيت الواحد. أو الشطرة الواحدة ويوزعها بين الأشخاص لا أقساما مقطوعة من مفاصلها بل أشلاء مزقها كما يتفق. وهذا إهمال لا يؤبه له في ظاهر الأمر، ولكنه شناعة تظهر إذا فرضنا أن المؤلف خياط يحمل المقص بدلا من القلم.

إنه لا مناص عن وضع أسلوب خاص للشعر المسرحي، يستقل بصياغته وتركيبه عما في شعر الدواوين. أسلوب يحتوي إشباع السمع وحده، وقد يبدو تافها أو سخيفا إذا سمع ممن يجهل فن الإلقاء كما تبدو سخيفة القطعة الغنائية يلقيها شخص فج الصوت يجهل فن الغناء. هذا الأسلوب متروك لذوق الشاعر ولا أستطيع وصفه أو تحديده لأن كل شيء مستمد من الذوق يفسده الوصف والتحديد، ويبعدانه عن الأفهام.

وننظر مرة أخرى للرواية العصرية، وفي أي ناحية وقف مؤلفها فنجده قد حشر نفسه في كل مواقفها، وكتب لأشخاصها شعره لا شعرهم، وأفكاره لا أفكارهم، وفصل لهم من عنده ما لا يتفق مع حياتهم ومواقفهم. في حين أن واجبه نسيان شخصيته والتجرد منها تماما، والوقوف من روايته موقف الخادم المطيع الذي يؤدي ما يطلب منه. لا موقف المسيطر المستبد. وإن كانت له موهبة من فصاحة وبلاغة وقوة ممتازة فليقدم كل ذلك قربانا لأشخاص روايته ويقف هو بعيدا ينظر مع الناظرين، ولاخوف بعد ذلك على شخصيته من الضياع، لأن العمل برمته منسوب إليه في النهاية.

وأعود فأخص واجبات الشاعر المسرحي فيما أرى. من هم أشخاصه؟ ما مواقفهم؟ بأي الكلم يجب أن ينطقوا؟ ما وقع كل ذلك عند جمهور المستمعين؟ هل تسرب شيء من شخصيته إلى أشخاص الرواية وهو لا يشعر؟

فهذه بعض الملاحظات التي رأيت وجوب الانتباه إليها عندما سلكت هذا الطريق أعرضها ولا أفرض اتباعها على حضرات المؤلفين الذين تنفذ نظراتهم إلى أعمق مما نظرت، ويجب عليهم الذهاب في البحث إلى أبعد مما ذهبت لينتفع بآرائهم هذا الضرب الحديث في أدبنا.

لجنة الدّفاع عن المسرح التّونسي (*)

جريدة الثريا

النشـــأة :

على بركة اللّه تأسّست بالحاضرة التونسية جمعيّة تحمل الاسم أعلاه والغرض من إنشائها :

1 ـ فرض اللغة العربية بالمسرح

2 ـ تأسيس معهد التعليم المسرحي

3 ـ إيجاد لجنة لضبط الكتب والمسرحيات التي يمكن تعريبها والإرشاد إلى مصادر الوحي والاستمداد في التأليف المسرحي.

4 ـ تكوين الثقافة المسرحيّة في المتفرّجين.

5 ـ إنشاء بناية تونسيّة للمسرح المحلّي.

6 ـ إحداث مكتبة مسرحيّة

7 ـ إصدار نشرة دوريّة تكون أداة للوصول إلى الغاية المقصودة.

ـ الرئيس الشيخ محمد العربي الكبادي

ـ نائبه السيد حسن الزمرلي

ـ الكاتب العام عثمان الكعّاك

ـ أمين المال السيّد محمد النملاغي

ـ نائبه السيّد مصطفى خريّف

ـ الأعضاء السادة: الهادي العبيدي، الصادق الوافي، المنّوبي السنوسي، قصي المكّي، المنصف الكعّاك، بلحسن بن شعبان.

وابتدأت اللجنة أعمالها في 13 المحرّم عام التأريخ وهي تواصل الآن جهودها. وبعد تقديم قانونها الأساسي إلى إدارة المحافظة والأمن العام اتصلت منها برقيم تحت عدد 1296 س. المؤرخ في 10 فيفري 1945.

وبعد مخابرة مع إدارة التعليم العمومي أعدّت برنامجا للتعليم لمدّة ثلاثة أعوام منها عام تحضيري وسنتان لإعطاء دروس خاصّة بالتمثيل بعد أن يجتاز التلامذة امتحان انخراط في سلك الدروس. والعمل جار للحصول على المصادقة الرسميّة عن البرنامج المذكور للشروع في التدريس.

وقد انتخبت اللجنة عشرة من الأساتذة الذين يحملون الشهادات العليا والثانويّة من مختلف الكليّات الأوروبيّة والتونسيّة للقيام بهاته الدروس. وسيقع الإعلان عن شروط هذا الالتحاق بهذا المعهد التمثيلي في الإبّان.

*) جريدة الثريا، السنة الثانية، فيفري 1945.

والمخابرة مع اللجنة تكون على طريق نائب الرئيس بشارع باريس رقم 119 بتونس.

رئيس اللجنة محمد العربي الكبادي

الثريا : بمجرّد اتصالنا بهذا البلاغ من هاته المؤسسة المباركة بادرنا بنشره لما نتحقّقه في مجلسها الإداري من الكفاءة والمقدرة عن القيام بالعمل الصالح، أخذ اللّه بيدهم وجعل النجاح حليفهم.

صور من نشاطها : (الثريا عدد 11 نوفمبر 1945)

افتتحت هذه اللجنة أعمالها يوم 18 أكتوبر 1945 بإقامة حفلة بالقاعة الكبرى بمعهد ابن خلدون شارك فيها من أدباء الحاضرة الأساتذة: عثمان الكعّاك - حسن الزمرلي - الهادي العبيدي- مصطفى خريّف- محمد الصالح المهيدي.

وقد كانت الخطب والكلمات توضح الغاية التي تسعى إليها اللجنة والباعث على تكوينها وبرنامج عملها الذي يتلخّص بالنسبة للسنة الجارية في إلقاء سلسلة محاضرات ودروس نظاميّة في فن التمثيل بأحد المعاهد الدراسيّة بالحاضرة. وبإنشاء منبر حرّ لتكوين الذوق الفني في جمهور روّاد المسرح.

وحضر حفلة الافتتاح رجال العلم والأدب وفي الطليعة من ناب عن جناب شيخ مدينة تونس ومن مثّل مصلحة الأخبار ورئيس جمعيّة الاتحاد المسرحي كلّل الله عملها بالنجاح.

وفي الأسبوع الذي يليه ألقى الأستاذ عثمان الكعّاك سمرا قيّما عن «شكسبير على المسرح التونسي» وكانت تصحب السمر مسجّلات لبعض مواقف من أشهر روايات الروائي الانقليزي الكبير.

كما ألقى حضرة الأستاذ الكبادي محاضرة عن تأثير المسرح العربي بتونس على ألسنة العوام.

هذا وقد وافقت إدارة المعارف على برنامج دروس هذه اللجنة وخصّصت لها مكانا تلقى فيه وربّما ابتدأت اللجنة في التدريس أوائل شهر ديسمبر.

نص قرار تكوين الفرقة البلدية

وثيقة

إنّ رئيس بلديّة تونس :

بعد اطلاعه على الأمر المؤرّخ في 30 أوت 1958 المتعلّق بإحداث بلديّة تونس وعلى الأمر المؤرّخ في 14 مارس 1957 المتعلّق بقانون البلديّات حسبما وقع تنقيحه وإتمامه بالنصوص التي تلته وعلى القرارين المؤرخين في 27 أوت و 5 أكتوبر 1955 المتعلّق بإحداث وإعادة تنظيم الفرقة البلديّة لفن التمثيل العربي ونظرا لما أظهره كافّة الممثّلين من المقدرة الفنيّة وحسن الاستعداد منذ إحداث هذه الفرقة بتاريخ غرّة نوفمبر 1954.

وحيث أنّ لجنة الثقافة والرياضة أثناء جلستها المنعقدة يوم 16 جوان 1960 قرّرت مبدئيا إعداد قانون أساسي لهذه الفرقة وباقتراح من الكاتب العام للبلديّة.

قـــرّر :

الفصل الأول: تحدث ببلدية تونس فرقة تمثيليّة تحمل اسم «فرقة بلديّة تونس».

الفصل الثاني: تتألف تلك الفرقة من : مدير مساعد ومزيّن وملقّن وعدد غير مضبوط من ممثّلين متعاقدين ويمكن لمدير الفرقة أن يقترح عرضيا انتداب ممثّلين أو محترفين.

الفصل الثالث: أنّ المدير مسؤول على حسن سيرة الفرقة البلديّة وعلى تطبيق البرنامج السنوي من طرف لجنة الثقافة والرياضةوحفظ النظام العام لتلك الفرقة مع السهر على تطبيق القانون الأساسي وإشعار رئيس لجنة الثقافة أو نائبه بكلّ تقاعس عن القيام بالواجب من طرف أعضاء الفرقة.

الفصل الرابع: يجب على مدير الفرقة عرض جدول أعمال مفصّل مع مصادقة رئيس لجنة الثقافة والرياضة، كما يجب على أعضاء الفرقة الامتثال لجدول الأعمال المصادق عليه.

الفصل الخامس: يتحتّم على أعضاء الفرقة الامتثال لجملة شروط هذا القانون وتطبيق كلّ التعليمات الصادرة عن مدير الفرقة مع الالتزام بتسخير كافّة نشاطهم الصناعي لفائدة الفرقة البلديّة ولا يمكنهم تعاطي أيّة مهنة أخرى بدون سالف رخصة كتابيّة من رئيس البلديّة.

كلّ مخالفة لتلك الشروط تجبر مدير الفرقة على تحرير تقرير في الموضوع يحال على رئيس لجنة الثقافة والرياضة عن طريق مدير المسرح.

الفصل السادس: يمكن لمدير الفرقة الترخيص في المغيب 24 ساعة إثر طلب كتابي وذلك لمدّة لا تتجاوز سنويا الخمسة أيّام.

الفصل السابع : كلّ تأخّر أو غياب بدون موجب أو عدم امتثال يستدعي تحرير مطلب إيضاح يحال بدون تأخير على رئيس لجنة الثقافة والرياضة عن طريق مدير المسرح معلّل برأي مدير الفرقة مع اقتراح العقوبة إن اقتضى الحال.

الفصل الثامن : أنّ عقوبات الدرجة الأولى (كالردع والتوبيخ والتوقيف لمدّة لا تتجاوز الثلاثة أيّام) يقرّرها رئيس البلدية باقتراح من لجنة الثقافة والرياضة.

وأمّا عقوبات الدرجة الثانية كالتوقيف لمدّة تتجاوز الثلاثة أيام والتقهقر والطرد فيقرّرها رئيس البلديّة إثر مفاوضات مجلس التأديب.

الفصل التاسع : يحجّر على كلّ أجنبي دخول المسرح البلدي أثناء التدريب إلاّ برخصة من رئيس لجنة الثقافة والرياضة.

الفصل العاشر : ينقسم أعضاء الفرقة إلى ثلاث رتب: رتبة أولى وثانية وثالثة ولكلّ رتبة صنفان من الأجرة.

الفصل الحادي عشر : أنّ ترتيب الممثلين وتحديد أجورهم يقرّرها رئيس البلديّة باقتراح من رئيس لجنة الثقافة والرياضة بعد موافقة اللجنة المشار إليها بالفصل الثاني عشر.

الفصل الثاني عشر : تتركّب اللجنة المشار إليها بالفصل الحادي عشر كما يأتي:

رئيس: رئيس لجنة الثقافة والرياضة

أعضاء: ثلاثة مستشارين بلديّين من بين أعضاء لجنة الثقافة والرياضة.

نائب عن الإدارة البلدية- مدير المسرح ومدير الفرقة.

الفصل الرابع عشر : يمكن إعطاء منحة تشجيع في موفّى كلّ موسم تمثيلي تقام من المداخيل (يعينها رئيس البلديّة) لأفراد الفرقة حسب ترتيبهم.

على أنّه من الممكن حرمان الممثلين الذين ارتكبوا مخالفات من تلك المنحة.

الفصل الخامس عشر : لأعضاء الفرقة البلديّة الحق في التمتع بإجازة سنويّة خالصة مدّتها شهر.

الفصل السادس عشر : يحال كلّ فرد من أعضاء الفرقة على مجلس التأديب عند ارتكابه مخالفة ذات أهمية.

الفصل السابع عشر : يتركّب مجلس التأديب من:

1 ـ رئيس لجنة الثقافة والرياضة

2 ـ مستشارين بلديّين من أعضاء لجنة الثقافة والرياضة.

3 ـ نائب عن الإدارة البلديّة

4 ـ ثلاثة ممثّلين منتخبين من بين أعضاء الفرقة.

مدير المسرح ومدير الفرقة يحضران بصفة استشارية في أشغال مجلس التأديب.

ولكل فرد حقّ في إحالته على مجلس التأديب وعند ذلك يقع إعلامه بنوع التهمة الموجهة ضدّه.

للمتّهم وأعضاء مجلس التأديب الحقّ في الاطلاع على ملّف القضيّة سبعة أيام على الأقل قبل تاريخ انعقاد المجلس.

الفصل الثامن عشر : الكاتب العام للبلديّة مكلّف بتنفيذ ما تضمّنه هذا القرار.

تونس في 12 فيفري 1962

رئيس البلديّة

الامضاء : أحمد الزاوش

اطلعت عليه ووافقت

تونس في 4 جوان 1962

بالنيابة عن كاتب الدولة للداخليّة

وعن

الادارة الجهويّة والبلدية

الامضاء : الباجي قائد السبسي

من النجمـة إلى «يلـدز»

محمد المديوني

1 ـ من النجمـــة إلى «يلـــدز»

1-1 ـ النشـــأة :

لقد عرفت البلاد التونسية حياة مسرحية كثيفة منذ بدايات القرن التاسع عشر ولكنها كانت موجّهة بشكل خاص إلى الجاليات الأوروبية المقيمة فيها، وتتجلّى كثافة هذه الحياة المسرحيّة في كثرة المسارح التي بناها الايطاليون والفرنسيون في العاصمة منذ بدايات القرن السابق، ولقد أحصى راوول دارمون Raoul DARMON في مقال له صدر سنة 1951 (1) عددا كبيرا من هذه المسارح (2) ولم يكتف باستعراض عناوين كثيرة لمسرحيّات قدمتها في هذه المسارح فرق أوروبية وافدة أو فرق فرنسية محلية بل أشار إلى أن عددا من الفرق الايطالية والفرنسية كانت تمر بتونس العاصمة فتقدم عروضها في قاعاتها قبل أن تتوجه بمسرحياتها تلك إلى العاصمة المصرية لتقدمها على أركاح المسارح الخديويّة (3) مما يؤكد التناظر بين مساري نشأة المسرح في صورته المتعارفة في كل من مصر وتونس واتحاد الأسباب العميقة الكامنة وراء الأمر وذلك رغم الفويرقات النوعية القائمة بينهما، ولقد سعى راوول دارمون Raoul DARMON في مقاله هذا إلى البرهان على أن الحياة المسرحية، فرجة وإنتاجا ونقدا، لم تنقطع في تونس منذ بدايات القرن XIX إلى عهده مؤكّدا تأصّل ممارسة هذا الفن لدى الجالية الفرنسية (4) المعمّرة في تونس. واتسام الحياة المسرحية لدى الأوروبيين بمثل هذا الاتصال وإن كان لا يعني مباشرة أهل البلاد العرب والمسلمين، وخاصة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، هو عامل من عوامل نشأة هذا الفن لديهم، فلا يمكن أن تكون هذه المواسم المسرحية بخافية عن النخبة التونسية التي كانت منشغلة بمنجزات البلدان الأوروبية من حيث انشغالها بمستقبل أوطانها، ولقد بدا الاطلاع على هذه المنجزات والتفاعل معها وفهم أسسها، في عدد من آثار هذه النخبة، شرطا من شروط تحقيق هذا المستقبل. ولم يكن ذلك بمعزل عما طرأ على المعطيات الجغرافية والسياسية من تحول نشأت معه ظروف موضوعية حتمت هذا الاتصال المباشر بأوروبا، وليست حملة نابليون على مصر (1798) واستعمار فرنسا الجزائر (1830) وتفكك السلطة العثمانية إلا تجسيدا لبعض هذه المعطيات الجغرافية السياسية الجديدة. وهذا الاتصال بأوروبا وبرمزياتها منشئ لآليات للمثاقفة لا تخلو من تركيب وتعقيد. والناظر فيما صورته الكتب المؤرخة لتلك الفترة يقف على مظاهر تبدو معها مسالك المثاقفة في

تونس متعددة تعددا وذلك قبل قيام الحماية الفرنسية سنة 1881، فإلى جانب الحضور المتصل للجاليات الأوروبية في مدن البلاد التونسية وتزايد عدد أفرادها تزايدا مستمرا (5) تحدثنا الوثائق التاريخية عن العلاقات المتينة التي ما انفكت تنشأ بين عدد من بايات تونس وملوك فرنسا وحكوماتها (6) بصورة أصبحت معها زيارة ملوك تونس وعائلاتهم وموظفيهم البلاد الفرنسية الأوروبية عامة أمرا متواترا (7) ثم إن في هذه الكتب ما يدل على طبيعة العلاقات الاقتصادية الرابطة بين تونس وفرنسا والتي بدا معها الاقتصاد التونسي دائرا إلى فلك الاقتصاد الفرنسي. وما اتفاقيتا سنتي (1802) و(1824) (8) إلا تجسيد دبلوماسي لواقع ما انفك يتأكد مع مرور الأيام قوامه تبعيّة اقتصادية واندراج ضمن الدورة الاقتصادية الاستعمارية العالمية؛ وهذا الاندراج مؤثرا لا في الحياة الاقتصادية للبلاد فحسب وإنما هو مؤثر كذلك في نسق حياة عدد من التونسيين ساكني المدن الكبرى خاصة، إذ ستنشأ عندهم عادات مستحدثة وحاجات استهلاكية جديدة هي تجسيد لنموذج من العيش مختلف عن المعهود. وهذا من شأنه أن يؤثر في مسلكية الناس. و مسار كهذا هو مسار مناسب لفعل المثاقفة منشّط له تنشيطا. وإذا ما اعتبر المرء التوجهات الإصلاحية عند النخبة التونسية تبينت له أهمية مسالك المثاقفة ووقف على تعددّها، فتكاد تلتقي هذه التوجّهات حول اعتبار الإصلاح المنشود قائما بالضّرورة على استيعاب مظاهر «التقدّم» التي عرفتها البلاد الأوروبيّة وعلى السّعي إلى توفير ما به يمكن للتونسيين أن «يلحقوا» بهؤلاء الأوروبيين. ولقد كان مرجع أغلب هؤلاء المصلحين التونسيّين في دعواتهم الإصلاحية، ما شاهدوه في البلدان الأوروبيّة التي زاروا وما عايشوه فيها. وهذا جليّ في جمع هؤلاء، عند تدوينهم «رحلاتهم» بين الانصراف إلى وصف مشاهداتهم والتعليق عليها وبين رسم ملامح المنحى الإصلاحي رسما اختلفت دقّته من واحد إلى آخر (9) إلا أنّه لا يكاد يغيب عن كتب رحلاتهم ذكر للمسرح وممارسته عند الأوروبيين جنبا إلى جنب مع مظاهر حياتهم ومؤسساتها (10).

ولعلّ أهمّ ما قامت عليه الدعوات الإصلاحية وبرامجها إنما هو التعويل على بناء سياسة تعليمية تسمح بمثل هذه الثقافة من حيث سعيها إلى توفير الوسائل الكفيلة للطلبة بالاستفادة من إنجازات الأوروبيين؛ فكان عماد برامج التعليم في هذه المؤسسات المستحدثة إنما هو تعليم اللغات الأوروبية وخاصة منها الفرنسية إلى جانب اللغة العربية وآدابها وتلقين العلوم التجريبية إلى جانب العلوم الشرعية (11). وإضافة إلى هذه المؤسسات التعليمية العصرية يمكن أن نذكر الإصلاحات التي أدخلت على برامج التعليم في جامع الزيتونة وإنشاء الجمعيات الثقافية المساندة لمثل هذا الإصلاح وخاصة منها الجمعية الخلدونية (1896) التي كانت تدرس اللغات الأجنبية والعلوم التجريبية لتلاميذ جامع الزيتونة بالأخص (12). والناظر في مسالك المثاقفة هذه تتراءى له أسباب كثيرة تدعو إلى خروج النخبة التونسية أولا ثم الجمهور العريض، ثانيا، من موقع **الناظر من ثقب الباب** إلى العروض المسرحية التي كانت تقدم للمعمّرين من الفرنسيين في تونس ومدن المملكة إلى التفاعل مع نتاجات هذا الفن والعمل على ممارسته ممارسة فعلية خاصة وأن عددا من الرّحالة التونسيين الذين خصوا هذا الفن بعناياتهم فانشغلوا بتصويره وبيان خصوصياته في إطار ما شاهدوا من منجزات الأوروبيين قد تساءلوا عن إمكان ممارسته في البلاد التونسية (13).

ولم تكن الحياة المسرحية في الشام ومصر خافية عن النخبة التونسية إذ غالبا ما كانت تصلهم أصداء ذلك من خلال ما كتب الرحالة التونسيون (14) أو عن طريق ما كانت تنشره الجرائد والمجلاّت التي ما انفكت تتزايد منذ منتصف القرن السابق (15)؛ والى ذلك كله يمكن أن نضيف ما بدا عند عدد من ممثلي السلطة الاستعمارية الفرنسية من ميل إلى ترغيب التونسيين في نتاجات هذا

الفنّ وفي ممارسته ممارسة فعلية. ولقد تجلى ذلك في ما اتخذ من قرارات من قبل أعضاء المجلس البلدي لمدينة تونس وكان كلهم من المستعمرين الفرنسيين. ويقف المطالع لصحف سنة 1907 بصورة خاصة على جدل قائم حول قرار صدر عن مجلس بلدية تونس يزمع فيه على تنظيم عروض مسرحية ناطقة بالعربيّة وموجهة، طبعا، إلى سكّان البلاد الأصليين في المسرح البلدي الرّاجع إليه بالنظر. ولقد تراوح هذا الجدل بين التحمس إلى الفكرة والدعوة إلى تنفيذها سعيا إلى إقامة الدليل على السمة التحضيرية التي تميز الاستعمار الفرنسي وبين الاحتراز على هذا القرار والدعوة إلى إحكام المراقبة للنشاط المسرحي المحلي إن نشأ، حتى لا يوظف توظيفا يشجّع على إذكاء نار التعصب (كذا) عند التونسيين (16). ومثل هذا الجدل يدل على أن هذا الفن لم يكن غريبا عن النخبة التونسية وأن الرغبة في ممارسته ما انفكت تتجلى مظاهرها في الحياة الثقافية التونسية وعند النخبة المثاقفة بشكل خاص، بل إن عددا من القرائن تؤكد الأمر نستشف بعضها، مثلا، في تواتر استعمال عددمن المصطلحات والمفاهيم في الجرائد التونسية الصادرة قبل سنة 1907 تلك، إذ في بعضها ذكر... لألاعيب وشخصيات تياترية مدهشة يقوم بها ولد قويطة وجماعته ...[مشاهدة] قدمها كيكي قويطة وجماعته المشخصون... (17) ومعلوم أن كلاّ من «ألاعيب» وتشخيصات تياترية و«مشخصون»... هي من المصطلحات في الصحافة المشرقية ولدى ممارسي هذا الفن في المشرق العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر شأن يعقوب صنوع وغيره (18).

1-2 – النجمة :

كانت سنة 1908 سنة هامة في تاريخ الممارسة التونسية للمسرح إذ قامت في تلك السنة أول مبادرة من طرف مجموعة من التونسيين لتكوين فرقة مسرحية أطلقوا عليها اسم «النجمة». والنّاظر في طبيعة أعضاء هذه المجموعة يلاحظ أن الجامع بين أغلبهم إنما هو انتماؤهم من حيث مهنهم إلى شرائح اجتماعية جديدة على المدينة التونسية هي وليدة مؤسسات مستحدثة فمنهم الإداري والموظف في القنصلية (19) ومنهم الصحفي مدير الجريدة (20) إلى جانب المرشد الطبي (21) إضافة إلى أنهم كلهم من سكان مدينة تونس. وأما المسرحية التي عمدوا إليها يعدونها فهي عطيل لشكسبير، ولعل اختيارهم ذلك يعود إلى كون بطلها مغربيا والى كونها من المسرحيات التي عرضتها الفرق الفرنسية والايطالية التي كانت قد زارت تونس مرات عديدة إضافة إلى صدى العروض التي أنجزتها الفرق المشرقية في مصر في نهاية القرن التاسع عشر في الصحافة التونسية الناشئة (22).

ولئن لم ير الجمهور التونسي المسرحية التي عمل أعضاء فرقة النجمة على إعدادها، فإن عددا من أعضائها سيكون نواة لنشأة فرق مسرحية تونسية ستمارس هذا الفن ممارسة فعلية مكتملة خاصة وقد توفرت في هذه السنة ذاتها (1908) للنخبة التونسية فرصة مشاهد مسرحيات باللغة العربية من تقديم فرقتين قادمتين من الشرق العربي.

1 – 3 ـ الفرق المشرقية :

التقت أغلب الجرائد الصادرة بتونس في شهر سبتمبر (1908) وخاصة منها الناطقة باللغة الفرنسية (23) حول الإعلام بحدث مهم، من حيث جدته على البلاد التونسية، يتمثل في قدوم فرقة الكوميديا المصرية. ولقد عملت هذه الجرائد، كل بطريقتها، على تأكيد أهمية هذا الحدث فعمل بعضها على التعريف بهذه الفرقة وبصاحبها الشيخ عبد القادر المصري وعملت أخرى إلى جانب ذلك على التعريف بهذا الفن وبيان دلالاته الحضارية والترغيب في نتاجاته والدعوة إلى مشاهدة عروض هذه الفرقة (24)، في حين توجه البعض الآخر

إلى التعليق على أعمال هذه الفرقة (25) ومن العلامات الدالة على الاحتفاء بهذه الفرق من لدن النخبة التونسية والسلطة الفرنسية على السواء فتح المجلس البلدي أبواب المسرح لأول مرة أمام فرقة عربية لعرض مسرحية عربية على ركحه إلا أنها قدمت فيه عرضين اثنين فحسب لمسرحية العاشق المتهم (26) وانتقلت بعدهما إلى قاعة حفلات شعبية هي مقهى خريف حيث عرضت رصيدها المسرحي (27) طيلة شهر رمضان (28). وتحدث صحفيو ذلك العصر عن الفرقة وألحوا على أهمية عدد أعضائها فأشاروا إلى كثرة ممثليها، مبرزين إجادة عدد منهم الغناء والطرب (29) ويبدو من خلال صدى الصحافة أن إقبال سكان العاصمة على أعمال هذه الفرقة كان كبيرا .ولعل النجاح الذي لقيته هذه الفرة هو الذي شجع فرقا مشرقية أخرى على الإتيان إلى تونس.

وتبقى فرقة سليمان قرداحي (30) أهم الفرق المشرقية التي تركت أثرا كبيرا في مسار الحركة المسرحية التونسية منذ أن حلت بتونس في نهاية سنة (1908) ذاتها. وسليمان قرداحي وفرقته تجسيد للصلة بين المحطات الثلاث للحركة المسرحية العربية في العصر الحديث، فلقد كان سليمان قرداحي في الآن ذاته نتاجا للممارسة الشامية للمسرح إذ هو تلميذ آل النقاش وخاصة منهم مارون (ت: 1855) وابن أخيه سليم (ت: 1884) وتجسيدا للمرحلة الشامية في المحطة المصرية سواء من خلال عمله مع يوسف الخياط (ت: 1900) الذي خلف سليم النقاش على رأس الفرقة التي أسسها في مصر أو من خلال الفرقة التي أنشأها في الاسكندرية سنة (1882) عند انسلاخه عن فرقة الخياط (1882) (31) وامتدادا لها في أقطار المغرب العربي من خلال حضوره إلى تونس بزاده الفني الحاصل في الشام والمتفاعل مع معطيات مصر الثقافية.

ويبدو أن شهرة هذا الرجل قد سبقت صاحبها إذ أن اغلب الجرائد التونسية أعلنت عن مقدمه وعرّفت به مبرزة موقعه من المسرح الشامي والمصري في شيء من الإطراء غير خاف (32). ولقد نجح سليمان قرداحي في كسب مصداقية لدى النخبة التونسية والسلطة المحلية على السواء إذ نال من الباي نيشان الافتخار ولم يتوان الصحفيون في إطرائه ومسرحه نثرا وشعرا (33) غير أن الموت لم يمهله حتى تتطور صلته بالنخبة التونسية وبمحبي المسرح والراغبين في ممارسته فلقد مات يوم 5 ماي 1909 وهو بصدد إعداد العدة للقيام بجولة فنية في الجزائر (34). ولكن المدة الوجيزة التي قضاها سليمان قرداحي وفرقته في تونس لم تمنع عددا من التونسيين -سواء منهم أولائك الذين سبق أن أقدموا على تكوين فرقة النجمة المسرحية أو الذين لم يفعلوا- من أن يروا عن كثب أن إنجاز مسرح عربي في تونس أمر ممكن، وأن يتلمسوا -إلى جانب ذلك - ما في هذا الفن من خبرة حرفية لا يمكن أن تتوفر دون خوض غمار هذا الفن بصورة عملية؛ على أن أثر قرداحي في الحركة المسرحية التونسية سيتجلى، كذلك، في نقلة الأنموذج المسرحي الناجم عن التجربة المسرحية الشامية والمصرية والمتجسّدة في نوع من المسرحيات وطريقة في المعالجة سيجدان صداهما في رصيد الفرق المسرحية التونسية التي ستنشأ بعد ذلك. فلقد قدم سليمان قرداحي في الفترة الوجيزة التي قضاها في تونس ما يناهز 15 مسرحية من جملة المسرحيات التي تكون رصيد فرقته ورصيد أهم الفرق العربية في تلك الفترة القائم على ترجمات لمسرحيات شكسبير وكورناي ودوما (35) أو على تآليف أنجزها المسرحيون العرب أمثال أبو خليل القباني ونجيب حداد (36). ولعل أهم ما سيؤكد هذا التأثير في أعمال الفرق التونسية اللاحقة إنما هو إسهام عدد من أعضاء فرقته الذين فضلوا البقاء في تونس بعد موت أستاذهم في تأسيس عدد من الفرق المسرحية التونسية وخاصة منها الجوق التونسي المصري الذي سيكونه عدد من هؤلاء الممثلين والممثلات إلى جانب بعض الذين بادروا إلى تأسيس فرقة النجمة السابق

ذكرها، وسيستأنف أعضاء هذه الفرقة المشتركة عرض مسرحيات فرقة سليمان القرداحي نفسها، عشرين يوما فحسب بعد موت قائدها (37).

كانت المسرحية الأولى «صدق الإخاء» لإسماعيل عاصم ثم مسرحية «عنترة» للشيخ أبي الخليل القباني (183–1902) ويبدو من صحافة تلك الفترة أن الممثلين التونسيين قد لاقوا استحسانا من لدن الجمهور (38). وهذه الفرقة وإن لم تعمر طويلا بسبب انسلاخ بعض أعضائها المصريين فإنها وفرت لعدد من التونسيين ما كان ينقصهم وخاصة معرفة آليات الإنتاج المسرحي من الداخل، فتضافرت الشروط الضامنة لظهور ممارسة تونسية للمسرح. وطبيعي أن يُقدم عدد من الفرق المسرحية المصرية على الإتيان إلى تونس بحثا عن تحقيق النجاح الذي حظي به سليمان قرداحي، وقدوم هذه الفرق المتفاوتة القيمة والمختلفة المشارب سيوفر للنخبة التونسية صورة أشمل للممارسة المسرحية المصرية ويعطي فكرة عن التوجهات التي عرفها هذا الفن في المشرق، والفرقة المصرية التي يحسن أن نشير أليها من بين هذه الفرق، رغم نجاحها المحدود، إنما هي فرقة ابراهيم حجازي الموسومة بـ «جوق شبان مصر الوطني» (39) نظرا للتحول الذي تجلى في ردود فعل الصحافيين تعليقا على أعمالها بالذات، إذ لم يعد الإطراء المطلق غالبا على مقالاتهم وانما يلحظ مواقف نقدية، من حين إلى آخر، لدى بعض منهم تبرز نقائص بعض المسرحيات أو قصور بعض الفرق المشرقية. وإن من هذه المقالات ما تعرض لجوانب فنية تتعلق بطريقة معالجة الشخصيات المسرحية الفترات التاريخية، أو تعنى بطريقة الإخراج وطريقة التمثيل مثلما كان الأمر مع «جوق شبان مصر الوطني» فمن النقاد من كان شديدا على إبراهيم حجازي صاحب هذه الفرقة إذ أبرز قصوره مقارنة بالقرداحي وماقدمه من أعمال مسرحية في تونس، مفسرا ذلك بمحدودية اطلاعه على المسرح الأوروبي، والفرنسي منه بشكل خاص، نظرا لجهله للغة الفرنسية التي كان يجيدها القرداحي (40).

وما يلفت الانتباه في هذه الفترة هو عرض أول نص مسرحي تونسي من طرف إحدى هذه الفرق الناشئة بين الممثلين المشرقيين والممثلين التونسيين وذلك سنة 1910 (41). أما الفرقة فهي «الجوق العربي التونسي» (42) وأما النص فهو الذي كتبه محمد الجعايبي (43) والموسوم بـ «السلطان بين جدران يلدز» (44) ونشره بصورة مستقلة سنة 1911 معلنا عن نشأة ممارسة تونسية للتأليف المسرحي مؤكدا أن متانة الصلة بين نشأة الحركة المسرحية التونسية والحركة المسرحية العربية في المشرق لم تمنع ظهور مبادرة تونسية جذورها أسبق من تاريخ حلول الفرق المسرحية المشرقية إلى تونس.

1 – 4 يلدز (45) :

نشر محمد الجعايبي هذه المسرحية سنة 1911 وكان عرضها على الجمهور فرجة مكتملة بعد أشهر قليلة (جويلية 1910). ولقد عالج فيها حدثا سياسيّا جليلا تم في فترة النشر ذاتها وتمثّل في خلع السلطان العثماني عبد الحميد الثاني (1832 –1918) بعد أن فرض عليه الإعلان عن الدستور مرة ثانية (46). فبدا المسرح في منظور هذا الرائد ومن خلال نصه هذا معنيا بأحداث الساعة (47) أي بالحاضر المعيش وبقضاياه وطريقا إلى دعوة الجمهور إلى النظر في هذا الواقع والتّفاعل الرمزّي معه.

ويتجلّى للناظر في نصّ المسرحيّة أنه قائم على بنية فنيّة تسعى جهدها إلى أن تميل به عن المقام السيّاسي ومقتضياته وذلك رغم طبيعة الموضوع المعالج، وتشي بانشغال محمد الجعايبي بتحقيق معالجة مشهديّة واضحة المعالم بيّنة المراحل لم تخل من اختيارات جماليّة واعية على ما فيها من حدود.

فلئن ربط الكاتب مسرحيّته بأحداث بذاتها وأحال، من خلال عدد من القرائن، على شخصيّات فعليّة وأحزاب سياسية ووقائع تاريخية محدّدة فليس عسيرًا أن يقف المرء فيها على سعي بيّن إلى تجاوزها والنّفاذ إلى الجوهريّ من الأمور، تحليلا للأسباب العميقة الكامنة وراء تلك الأحداث أو معالجة لمسألة السّلطة وآليّاتها ولمنزلة السلطان منها في العالم الإسلامي وخارجه، فلقد أقام محمد الجعايبي مسرحيته على أربعة فصول ركّز أغلبها على شخص السلطان تركيزا أبرز تناقضاته وصورا من تمزّقه، وعمد إلى الاقتصار على حيّز مكانيّ منغلق هو قصر يلدز (48) أدار فيه الفعل المسرحي وجعله لا ينفكّ ينغلق انغلاقا على السلطان، كلّما قربت النهاية المحتومة، تلك النهاية التي أوحى بها النصّ منذ بداياته (49).

خصّص محمد الجعايبي الفصل الأوّل لوضع العناصر الأساسية التي سيقوم عليها الفعل المسرحيّ، فبيّن حالة السلطان وسماته البيّنة وعرّف بأطراف النّزاع وموضوع الرّهانات القائمة، فكشف، من ناحية، عن وعي عبد الحميد الثاني – من خلال المونولوغ (Monologue) الذي افتتح به النصّ– بالخطر المحدق بسلطته وبالعزلة الشديدة التي أضحى يعيشها، فتبيّن أن قدره إنما هو ضرورة الدفاع عن سلطته المطلقة تلك وإن بالعنف، وارتسم -من خلال المحاورة التي أقامها المؤلف بينه وبين وزيره «مدحت باشا»- من ناحية ثانية، الإطار السياسي الذي ستتنزّل فيه الاختيارات المطروحة والأفعال المنتظرة: انتفاضات شعبية داخل المملكة وتهديد متجدّد من لدن الدول الأوروبيّة المحيطة بها رغم تناقض مصالحها. وبدا الإعلان عن الدستور- قبل مؤتمر «الأستانة» (50)- أمرا لا محيد عنه وذلك لأنّه المسلك الوحيد، في نظر من معه، لاستباق أعدائه في الداخل والخارج، غير أن الأمر لم يبد خاليا من الأخطار على السلطان وسلطته رغم كل الحسابات.

وعمل محمد الجعايبي، في الفصل الثاني، على بيان أجواء الدسائس والمؤامرات المحيكة في القصر، كاشفا أساليب السلطان في الحكم وتبيّن ذلك بالأخصّ في المشهد الذي جمع السلطان عبد الحميد ببعض خصيانه وجواسيسه. وسعى الكاتب فيه كذلك إلى تقديم عيّنات عن المعارضين السياسيين الأتراك المقيمين في الخارج فبيّن الطرق التي يعتمد السلطان لتحييدهم إن لم ينجح في تصفيتهم سواء بإغرائهم بالمال أو باستهوائهم بالمناصب السياسية.

أمّا الفصل الثالث فأبرز فيه الكاتب فساد الحكم وتناقضات أعوانه، من ناحية، وصعّد الأحداث فيه تصعيدا أصبح معه السلطان، من ناحية أخرى، مجبورا على إمضاء الدستور وإعلانه. ولقد حقّق الكاتب ذلك من خلال دفع أعوان الدولة المجتمعين بمناسبة انتفاضات الشعوب في عدد من الولايات العثمانية ووقوف الجيش إلى جانبها، أحيانا كثيرة، إلى فضح بعضهم بعضا، وكشف ممارساتهم القائمة على خدمة مصالحهم الشخصية على حساب الصالح العام. فتتأكّد من جديد عزلة السلطان عبد الحميد الثاني وهشاشة موقعه. فلقد أمضى قرار إعلان الدستور، من ناحية، وأعلن عن خوفه من «الارتجاعيين» المناهضين للحكم الدستوري ولما أمضاه، من ناحية أخرى.

وفي الفصل الرابع تتسارع الأحداث ويضيق المكان على السلطان عبد الحميد الثاني أكثر فأكثر: مظاهرات ومظاهرات مضادّة خارج القصر وحوله، مواجهات بين «جمعية الترقي» نصيرة الدستور وبين حزب «الاتحاد المحمّدي» مناهضته بعد مقتل أحد زعماء «حزب الاتحاد الحرّ» المنادي بالحكم الدستوري وضغط من لدن أنصار الحزب المحمّدي على السلطان للتراجع عن قراره ووعده لهم بتطبيق الشريعة ثم محاصرة الجيش للأستانة والقصر وإعلانه خلع السلطان خوفا على الدستور.

ويتجلى من خلال ما ورد في هذه الفصول سعي بيّن

من لدن الكاتب إلى فضح فساد الحكم المطلق وإلى كشف مايقوم عليه من ظلم وقهر ومغالطة وتمويه وما ينجرّ عن ذلك من دسائس وصور من العنف من شأنها أن تضعف الخلافة العثمانية وتشجّع أطماع البلاد الأوروبية المتربّصة بالإسلام والمسلمين فتبيحها لهم يفكّكونها تفكيكا. ولكنّه في الآن نفسه صوّر العزلة المرّة للسلطان المطلق وكشف ما تخفيه غطرسته من مظاهر الهشاشة. فعبّر، من ثمّة، عن شواغل شقّ هامّ من النخبة العربية والتونسية منها خاصة، تمثّلت في اعتبار خلاص البلدان العربية رهين الجمع بين أمرين أولهما دعم الخلافة العثمانية في مواجهة البلدان الأوروبيّة وذلك باعتبارها حامية حمى المسلمين والإسلام من أطماع الاستعمار الأروبي «الصليبي»، وثانيهما إصلاح أحوال البلاد وتحديث مؤسّساتها لأنّ في ذلك ضمانا لمناعتها (51). ولذلك احتلّ «الدستور» بين شخصيات المسرحية وأحداثها الموقع الأوّل، إذ كان الكاشف لحقيقة النزاعات والتّناقضات التي كانت تشقّ الدولة العثمانية وتهزّ السلطان ذاته. ولقد اجتنب محمد الجعايبي التعامل الوجداني مع خلع السلطان عبد الحميد الثاني على عكس أغلب معاصريه والاحقين به من الكتاب والشعراء (52) وبدا أقرب إلى التأمّل فيه بحثا عن دلالته الأبعد.

ولقد اعتمد محمد الجعايبي العربيّة الفصحى لغة للحوار بصورة لم تخل، أحيانا كثيرة، من الإعراب اللفظي ومن المحسّنات البديعيّة فرضها ذوق العصر، على الأغلب. وعمل الكاتب على تضمين أشعار نظم أكثرها وأجراها على لسان السلطان وقت التأزّم وعند العودة إلى النفس تماما مثلما يفعل كتّاب المآسي والدرامات في المونولوغات التي ينطقون بها أبطالهم. ولئن تجوّز محمد الجعايبي بعض الأحيان، في مقتضيات محاكاة الواقع فأجرى مثلا، أحداثا في زمن أقصر بكثير مما تتطلّبه هذه الأحداث فعلا (53)، فإنّه بدا معوّلا على تفهّم المتفرّج والقارئ وتواطئهما معه في العمل على كشف الأسباب الكامنة وراء الأحداث أكثر من عنايته بالأحداث في ذاتها.

إلاّ أن هذه المسرحيّة التي تحقّق لها اكتمالها كتابة ونشرا وفرجة لم تُتبع بأخرى من لدن كاتبها. فبدت هذه المبادرة أقرب ما تكون إلى فعل رياديّ سعى من ورائه صاحبه إلى رسم معالم الطريق المؤدّية إلى ممارسة فعليّة لهذا الفنّ من قبل مواطنيه فلم يخرج في ذلك عمّا سار عليه عدد من المثقفين التونسيّين للترغيب في هذا الفنّ، فكذا فعل الشيخ محمد مناشو (1884 – 1933) عندما كتب مسرحية «الانتقام» فكانت الأولى والأخيرة (54)، وكذا فعل محمد الجعايبي في مجالات، أخرى من التعبير الفنّي الحديث مثل الرواية والقصّة فلقد عمل على ترغيب مواطنيه فيها من خلال نشر عيّنات منها في جريدته «الصواب» ومجلّته «خير الدين»، وبفضل التعريف بما أنجز منها في بلاد الغرب تلخيصا لبعضها وترجمة لأخرى. وليس هذا المنحى غريبا عن النخبة الوطنية المؤمنة بالحاجة إلى تحديث حياة البلاد في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة، والمسرح مجال من مجالاتها.

إنّ تعدّد مسالك التثاقف التي انفتحت أمام النخبة التونسيّة في إطار ملابسات التحوّل التي عاشها المجتمع التونسي في مختلف مجالات الحياة جعلتهم ينزّلون الفنّ المسرحيّ منزلة خاصة من شواغلهم فدعوا إلى ممارسته ورغّبوا في الإقبال على العروض المسرحيّة، احتفاء بكلّ الفرق المشرقيّة الزّائرة، أوّل الأمر، وتعاملا نقديّا، بعد ذلك، مع عدد من نتاجاتها، وأسهموا بالأخصّ إسهاما فعّالا في إنشاء «الأجواق» التونسيّة (55) في العاصمة، أوّل الأمر، وفي أهم مدن المملكة بعيد ذلك بقليل (56). ولعلّ في الوقوف عند «الشهامة» و«الآداب» ما يكفي لحدّ مواصفات الممارسة التونسية لهذا الفن في هذه المرحلة وبيان موقعها من الحركة المسرحيّة العربيّة في العصر الحديث.

1 ـ 5 ـ «الشهامة» و«الآداب» :

لاتكمن قيمة الجمعيّتين في كونهما الفرقتين الأولين اللتين تمكّن أعضاؤهما من تجسيد ممارسة تونسيّة مكتملة لهذا الفنّ (57) فحسب، وإنما تكمن قيمتها بالأخصّ في طبيعة المسار الذي اتبعتاه وفي الحيويّة التي أحدثتا في الحركة المسرحية التونسية منذ سنة 1911 وطيلة مدّة تناهز 12 سنة متّصلة.

ولعلّ ما يجمع بينهما إنما هو التفاف النّخبة التونسية حولهما التفافا بدتا معه تجسيدا للتطلّعات التحديثية والوطنيّة التي كانت تسكن هذه النخبة، ولئن تجلّت بين الأعضاء المنتمين لهما صورة من التنافس وصلت حدّ النزاع فإنّ ذلك يدلّ على استجابة هاتين الجمعيتين لحاجات جديدة عند النخبة التّونسيّة وعلى المكانة التي أصبح يحتّلها الفن المسرحي عند هذه النخبة في مجال تحقيق هذه الحاجات النّاشئة، فما يلفت الانتباه في سمات الفرقتين إنما هو قيامهما معا على أساس نظام مستحدث، هو نظام الحياة «الجمعياتـيّة» la vie associative هذا النظام الذي يقرّ للمواطنين في البلدان الأروبية بحق التجمع الحرّ ويسمح لهم بالفعل الثقافي والاجتماعي والسياسي في نطاق قوانين تضبط حقوقهم وواجباتهم. وهو من بين ما كان يقيم عليه أعضاء حركة «الشبيبة التونسيّة» (58) عملهم الوطني الجامع إلى الإصلاح والتحديث ومناهضة الاستعمار (59)، فما فتئوا (60) يؤسّسون الجمعيات والمنابر (61) ويعملون على غرس مبادئها في المجتمع التونسي. فلا يستغرب، من ثمّة، أن نجد من بين الأعضاء المؤسّسين لهاتين الجمعيّتين عددا من العلماء والأدباء إلى جانب أهمّ الزّعماء الوطنيين، على اختلاف تيّاراتهم الفكريّة والسياسيّة الوطنيّة الآتية (62). ولم يمنع التّنافس الذي كان قائما بين الفرقتين ضروبا من التواصل تجلت خاصة في تنقّل أعضاء الواحدة منهما إلى الأخرى سواء كانوا أعضاء في الهيئة المشرفة أو ممثلين أو مديرين فنّيين (63) بل قام بين الفرقتين اتحاد في فترة من الفترات اللاّحقة (64). وهذا يدلّ على أنهما كانتا، في حقيقةالأمر، إطارين -لاغير- تطلّبتهما المراهنة على دور المسرح في بناء المجتمع الآتي مراهنة ما انفكّت تتأكّد لدى النخبة التونسيّة تأكّدا. والنّاظر في طبيعة المسرحيات التي قدّمت الجمعيتان وبقية الجمعيات التي ستتعدّد في العاصمة وفي أنحاء مدن البلاد يقف على التقائها حول السّعي إلى تأثيل الرصيد المسرحيّ الذي حقّق المسرحيّون العرب طوال العقود السابقة، مما يؤكد الصلّة المتينة بين محطّات الحركة المسرحيّة العربيّة في العصر الحديث فتكاد تنجز الفرقتان، ومن ورائهما بقية الفرق، المسرحيّات التي كانت تتداولها الفرق المشرقيّة ذاتها، فإضافة إلى مسرحيّة «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حدّاد (1867 – 1899) التي مثّلتها أغلب الفرق العربية في تلك الفترة وبعدها يمكن أن نذكر: روميو وجوليت، عطيل، حمدان، ثارات العرب، السيّد، حلم الملوك (65) وغيرها من المسرحيات التي ترجمها وأعدّها المشارقة اللبنانيون أو المصريون. وهذا المسار الذي اتبعته الفرقتان لم يمنعهما من العمل على تأسيس ممارسة تونسيّة لهذا الفنّ على صعيد التمثيل والإخراج وعلى مستوى الترجمة والتّأليف، فبرز ابراهيم الأكّودي (تـ: 1942) ممثّلا ومديرا فنيّا وعلي الخازمي مخرجا ومحمد بورقيبة ومحمود بوليمان (66) ممثّلين حذقا أداء أدوار مسرحيّات شهيرة. وظهرت ترجمات تونسيّة لمسرحيّات أوربية أنجز عددا منها بعض من النخبة التونسية المثاقفة إنجازا جماعيّا (67) داعمين النهج الرّيادي الذي سار عليه محمد الجعايبي عندما ألّف «السلطان بين جدران يلدز» ومحمد مناشو الذي ألّف مسرحية «الانتقام» والتي قدّمتها «الشهامة» سنة 1913.

ولم تقتصر الفرقتان على العاصمة وقاعاتها وإنما

عرضتا مسرحيّاتهما في مدن البلاد وخارجها شأن المهدية وسوسة وصفاقس أكثر من مرّة وكذلك في بعض المدن الجزائرية (68) فاتحتين بذلك باب الانتشار للفن المسرحي داخل المملكة وفي بلدان المغرب العربي. والمتابع لصحافة العصر يلحظ استماتة في مواصلة النشاط المسرحي قبيل اندلاع الحرب وأثناءها رغم ضروب المنع التي كانت السلطات الاستعمارية تمارسها ضدّ الوطنيين ونشاطاتهم الاجتماعية والثقافية عند اندلاع «الحرب الطرابلسية» (69) وبعد «حوادث الجلاز» (70) و«حوادث الترامواي» (71) التي ستجذّر الحركة الوطنية وتكسبها بعدا شعبيا سيكون له دور أساسي في نشأة الحزب الحرّ الدستوري التونسي سنة 1920 من لدنّ عدد ممّن كانوا وراء نشأة الفرق المسرحية التونسية بل وممن كانوا مشرفين إشرافا مباشرا على «الآداب» و«الشهامة» أمثال عبد العزيز الثعالبي وحسن القلاّتي أو ممّن كانوا يمارسون فيهما المسرح ممارسة فعليّة.

يتبيّن لنا من خلال ما تقدّم أنّه من الاختزال المخلّ أن تعزى نشأة هذا الفنّ في البلاد التونسية إلى قدوم الفرق المشرقية إليها فحسب، وذلك على أهمية دورها وأهمية أثرها في التوجّهات التي ستتخذها ممارسة هذا الفن فيها، وتتأكد المراحل التكوينية الثلاث التي اعتبرناها مميزة لنشأة هذا الفن في البلاد العربية عامّة. وذلك رغما عمّا يفصل بين بدايات ممارسته فيها من سنوات، ويتأكد كذلك ما ذهبنا إليه من اعتبار الممارسة التونسية لهذا الفن واقعة موقع المحطة الثالثة فيها، محطّة الانتشار (72) إلاّ أنّ ما يلفت الانتباه بشكل خاص في هذه الحقبة بالنسبة إلى ماذهبنا إليه، إنما هو الإجماع الذي يكاد يكون حاصلا عند النخبة التونسية بمختلف مشاربها الزيتونية أو الصادقية حول الوقوف وراء هذا الفن والترغيب في ممارسته مشاهدة وإنتاجا. ولعلّ سرّ هذا الإجماع كامن في كون المسرح يتناغم في بعض مظاهره مع التطلعات الإصلاحية والوطنية التي كانت تشغل تلك النخبة في تلك الفترة التي وسمها بعض المؤرّخين «بالمرحلة الثقافيّة» (73) في الحركة الوطنية التونسية، وهي السابقة للمرحلة السياسية المنظمة، فالمسرح بحكم جماعيّته، فرصة لتكوين الجمعيّات الأهلية التي ما انفكّت النخبة التونسية تسعى إلى غرسها في النسيج الاجتماعي التونسي الحديث سعيا وراء التوعية بحقوق المواطنة وممارستها، والمسرح بحكم قيامه على التعبيروالتواصل الحيّ منبر يمكن أن يضاف، في نظر هذه النخبة، إلى المنابر التي سعت إلى إنشائها من خلال الجرائد والمجلات التي أسّست والجمعيات الثقافية التي بعثت ونشّطت؛ وفي المسرح بعد تربوي تعليمي يتناغم مع مطلب من أهم مطالب النخبة الوطنية متمثّل في تعميم التعليم على أبناء الوطن (74)، والمسرح في صورته التي تجلّت من خلال أغلب المسرحيات التي قدّمت الفرق المشرقيّة الزائرة فرصة لإثبات الهويّة العربيّة الإسلامية ومواجهة مظاهر الاستنقاص التي يشي بها كبْرُ الاستعمار الفرنسي وعنجهيّته وذلك من خلال إبراز أمجاد العرب والمسلمين التي كانت تقوم عليها أحداث أكثر المسرحيّات و«التمتّع» بالعربيّة الفصحى التي كانت لغة الحوار في أغلبها.

إذا كانت النخبة التونسيّة المتثاقفة قد تعاملت مع هذا الفنّ الوافد -في حقبة البدايات- تعاملا نفعيّا فربطت الدعوة إليه والترغيب فيه، بشواغل أعمّ وأشمل هي وثيقة الصّلة بواقع الاستعمار والتخلف فاندرج جهدها في إطار فعل سياسي عام -وإن في غير تصريح- فأيّة سمة ستسم الحركة المسرحية التونسية في الحقبة المقبلة، خاصة وقد نشأت تنظيمات سياسيّة صريحة (75)، وهل سيكون لذلك أثره في طبيعة الممارسة التونسية لهذا الفنّ؟

المصادر والمراجع

1) Raoul DARMON, «Un presque siècle» de théâtre à TUNIS (Rétrospective de 1862 à 1914) in bulletin économique et social de la Tunisie n°52 Mai 1951, P : (42 - 51).

ولقد عثر المنصف شرف الدين على عدد من الوثائق التاريخية تؤكد حضور عدد من الممثلين المسرحيين الأوروبيين في تونس منذ القرن الثامن عشر ، انظر :

M.CHARFEDDINE, Deux siècle de théâtre en Tunisie in l'Action quotidien, tous les semaines des mois de Mars, Avril, Mai et Juin 1969.

انظر بالأخص عدد 8 مارس من الجريدة المذكورة أحمد ابن أبي الضياف، اتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، كتابة الدولة للشؤون الثقافية ، تونس 1963-1966، الجزء الثالث ص (153)

2) إلى جانب المسرح القرطاجّي (1860) Le Théâtre Carthaginois يذكر مسرح طابيا Théâtre Tapia (1842) مسرح دافيد كوهين طنوجي Théatre David Cohen Tanugi (1875) المسرح الايطالي Théâtre Italien ثم مسرح الأرينا Arena الذي تحول إلى مسرح بوليتياما Polèteama ثم المسرح التونسي Théâtre Tunisien ومسرح باراديزو (Théatre Paradiso) الذي سيبنى على أنقاضه المسرح البلدي الأول Théatre Municipal (1888/1889)، ومسرح الكازينو البلدي Casino Municipal (1902)، مسرح بوليتياما روسيني Politéama Rossini (1903) ثم المسرح البلدي Théatre Municipal (1912) وهو مسرح مدينة تونس القائم إلى الآن... انظر ص (43 وما بعدها) من المقال المذكور.

3) ذكر أمثلة على ذلك :

مسرحية La Traviata التي قدمها الايطاليون في تونس سنة 1856 . ومسرحية Le Bal masqué التي عرضت فيها سنة 1859 قبل أن تعرض في القاهرة.

انظر مقال «دارمون» المذكور ص : (45)

4) يبدو في مقال راوول دارمون شيء من الحماس، وبعض مظاهر السجال الموجهة إلى الفرنسيين المقيمين في فرنسا سعيا إلى الدفاع عن الفرنسيين المقيمين في تونس والمولودين فيها مبرزا جهد هؤلاء في ممارسة هذا الفن منذ زمن بعيد. ولقد أشار تأكيدا لانتمائه إلى تونس وإلى إبراز الجهد الذي قدم لإنجاز مقاله هذا - إلى انه اعتمد من المصادر ما رواه له أبوه وجده عن الحياة الثقافية والمسرحية التي عرفتها تونس.

5) يذهب بعض المؤرخين اعتمادا على إحصائيات البعثة المسيحية إلى أن عدد المقيمين في تونس العاصمة تجاوز سنة (1834) 8000 نسمة وسنة (1856) 12000 وسنة (1870) 15000 نسمة.

ولقد كان هؤلاء الأوروبيون يشتغلون بالتجارة والمحاماة والطب في القنصليات إلى جانب المهن اليدوية.

أنظر محمد مواعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب (1840 - 1955)، الدار العربية للكتاب تونس 1986، ص: (33).

6) أفلم يصرح حسين باي الثاني ثامن بايات الدولة الحسينية حكم بين (1824) و(1835)، مثلا، معلقا على حضور السفن الحربية الفرنسية في الموانى التونسية: «عندما أشاهد أسطولا حربيا ،يزورنا،إننا نجده أقوى من الأسطول الانقليزي...» الاتحاف... ج3، ص :153 .

7) لعل أشهر هذه الزيارات التي أداها ملوك تونس إلى فرنسا هي تلك التي قام بها أحمد باي (1806-

1855) سنة (1846) إلى باريس دون استشارة للباب العالي واستقبله فيها الملك لويس فيليب: LOUIS PHILIPPE 1773- 1850) استقبال الملوك. وصف هذه الزيارة أحمد بن أبي الضياف الذي كان ضمن الوفد المرافق للباي في كتابه «الإتحاف...» المذكور، انظر ج 4 ص (92 - 110).

8) اتفاقية (1802)، تمت في عهد حمودة باشا الحسيني (1782 - 1814) مع فرنسا وتقضي باعتبار تونس الدولة الأكثر امتيازا عن بقية الدول، واتفاقية (1824) تمت في عهد حسين باي الثاني المذكور وتقضي بتمتيع السلع الفرنسية بمعاملة تفضيلية.

9) أوّل هؤلاء المصلحين إنما هو خير الدين التونسي (1800 - 1889) وهذا المنحى جلّي بشكل واضح في كتابه أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق معن زيادة، دار الطليعة ،بيروت 1978، قارن بين المقدّمة وبين أطوار الرحلة، انظر بالأخصّ في تعليقات الكاتب. ويمكن أن نذكر كذلك «الرحلة الحجازية» لمحمد السنوسي. سبق ذكره.

10) انظر كتاب اتحاف أهل الزمان... لأحمد ابن أبي الضياف وخاصة ص: (102 - 103) من الجزء الرابع، وانظر كذلك كتاب خير الدين التونسي السابق الذكر ولاحظ إدراجه الكلام عن المسرح في إطار الباب الذي وسمه بـ مطلب ذكر من اشتهر من الأوروباويين بالمعارف والاختراعات، ص (171 - 187) انظر (174-175) وقارن ذلك بما ورد قبل تلك الصفحات وبعدها، وانظركذلك محمد السنوسي المذكور ج 1 ص: (126 - 145) وص (153 - 160) مثلا.

11) يمكن أن نذكر تمثيلا للأمر «المكتب الحربي بباردو» الذي أسسه المشير الأول أحمد باي (1806 - 1855) سنة 1840 «والمدرسة الصادقية» التي أنشأها خير الدين التونسي (1810 - 1890) سنة 1875 انظر مظاهر التغيير في منحى التعليم وسمات التثاقف في اتحاف أهل الزمان ج4، ص: (36) وانظر كذلك عمر بن سالم قبادو، حياته، آثاره وتفكيره الإصلاحي، نشرية مركز الدراسات والأبحاث والاجتماعية والاقتصادية، تونس 1975.

12) انظر محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية والفكرية في تونس، النشرة الثالثة 1983 المحاضرة الثالثة بالأخص

13) يمكن أن نذكر مثلا محمد السنوسي، الرحلة الحجازية السابق الذكر، وخاصة في الفقرة الموسومة بـ: حكم التياترو ص (156) وما بعدها من الجزء الأول، وقد سبق ذكره، انظر الملحقات.

14) انظر مثلا ما نقله محمد السنوسي من مشاهدته في قصر والي دمشق الرحلة الثانية، سبق ذكره ج: 2 ص: 140 انظر تعليقا على ذلك في: محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي السابق الذكر، ص: (223- 225).

15) انظر مابين محمد الفاضل ابن عاشور من مظاهر انتشار الجرائد والمجلات المشرقية في تونس وتفاعل النخبة مع ما يرد فيها . . . ولقد ضمن مثلا محمد السنوسي آراء في المسرح صدرت في مجلة المقتطف انظر ص: (153-154) من ج . . من كتابه المذكور.

16) ورد ذلك مثلا في جريدة Dépêche Tunisienne . الثلاثاء 22 جانفي 1907 و10 فيفري 1907. وفي جريدة Le Progrès Tunisien يوم 24 فيفري 1907، أورد حمادي بن حليمة فقرات من هذه المقالات في كتابه (الهامش 23).

17) انظر «الصواب «8- 9 - 1905 و 6 - 9 - 1907.

أورد الإعلان الأول محمد مسعود إدريس في كتابه: دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر للنشر تونس 1993 انظر ص :(34) (42).

18) لاحظ التطابق القائم بين ما ورد في هذه الإعلانات والتعاليق وبين المصطلحات المعتمدة من طرف

صنوع. انظر يعقوب صنوع في أبو نظارة أو في «كتاب اللغات التياترية «المنسوب اليه، نشرته نجوى عانوس سنة 1987 مستعملة فيه المصطلحات الشائعة في عصره، الكتاب من نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1987 انظر بالأخص مقدمته ص: (5 – 14).

19) الهادي الأرناؤوط حاجب بقنصلية ايطاليا، ومحمود بوليمان موظف بإدارة المالية.

20) البشير الخنقي مدير جريدة لسان الشعب.

21) محمود بورقيبة، مستشار طبي.

22) عرفت المسرحية ترجمات عربية متفاوتة الدقة والجودة أطلق عليها عنوان أوتالو أو حيل الرجال وكذلك عطيل لكنها لا تكاد تغيب عن رصيد مختلف الفرق منذ نهاية القرن التاسع عشر، انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1848 – 1919 ط. 3/ 1980، ص: 141، 180، 196، 243 خاصة.

23) نذكر من بينها:

La Dépêche Tunisienne 25 Sept. 1908,Le Courier de Tunisie25-29Sept. 1908.

أنظر ما ضمّن منها حمادي بن حليمة في نصف قرن من المسرح العربي في تونس، مثلا.

Hamadi b.Halima,Un demi siècle de théatre arabe en Tunisie, Publication de l'Université de Tunis,1974,P: (31-33).

24) التقدم 26/ 9/ 1900، الصواب 9/ 10/ 1908، انظر ما ضمنه المنصف شرف الدين من مقال الصواب في كتابه المذكور ص(20–21) خاصة، انظر كذلك:

1908 .Oct 27,20,26,17,15, 13, 8 :La Dépêche Tunisienne.

25) يذهب بعض المؤرخين إلى اعتبار أول مقال نقدي في مجال المسرح كتبه تونسي هو المنسوب إلى حسن حسني عبد الوهاب والذي تناول فيه بالنقد مسرحية «العاشق المتهم» التي قدمتها هذه الفرقة ونشره بجريدة التقدم 5 / 10/ 1908 عدد (2) انظر كتاب المنصف شرف الدين Deux siècles de théâtre en Tunisie in l'Action (quotidien),tous les samedis des mois de Mars ,Avril ,Mai et Juin 1969.

26) ويبدو من خلال الصحافة الناطقة باللغة الفرنسية أن العروض قد خيبت أمل من فتح أبواب المسرح البلدي لها، أنظر ماضمنه حمادي بن حليمة منها في كتابه المذكور ص: 38 – 39.

27) أوردت صحف تلك الأيام قائمة المسرحيات التي قدمتها الفرقة وهي أغلبها من نوع الكوميديا أو الميلودراما ويمكن أن نذكر: «العاشق المتهم»، «الطبيب رغم أنفه»، «التضحية بالأخ»... وورد أغلبها باللهجة المصرية.

28) انظر حمادي بن حليمة، نصف قرن من المسرح العربي في تونس ص: 38، المنصف شرف الدين، ص 20.

29) المرجع السابق نفسه.

30) أطلقت على هذه الفرقة تسميات ك «الجوق المصري» و«التياترو المصري العربي».

31) انظر محمد يوسف نجم، المسرحية العربية، ص: (110– 112).

32) غالبا ما تنتهي المقالات بقصائد شعرية مادحة «جوق مصر العربي الشهير» التقدم 2 ديسمبر 1908، تحية الجوق المصري الزهرة 19 ديسمبر 1908، «الجوق المصري «الزهرة 17 جانفي 1909 . . . انظر ما ضمّن منصف شرف الدين كتابه منها ص: (29 – 34) ومابعدها.

33) انظر ما نقله منصف شرف الدين عن جرائد العصر في كتابه المذكور.

34) حمادي بن حليمة الكتاب المذكور. ص:(44).

35) يمكن أن نذكر من مسرحيات شكسبير التي قدمتها الفرقة في تونس : هملت، عطيل ،روميو وجوليت.

36) ثم تقديم «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد، و«هارون الرشيد» و«انس الجليس» لأبي خليل القباني إضافة إلى عائدة التي ترجمها سليم النقاش.

37) انظر حمادي بن حليمة، كتابه المذكور، ص(45).

38) مثلا ورد في جريدة التقدم :3/ 6 / 1909 مثلا.

39) وهي فرقة مصرية نشطت بين 1894 و1915 ،قدمت سنة 1909 فعرضت عددا من المسرحيات المنتمية إلى الرصيد المعروف ،في قاعة Rossini انظر ص:(49 – 50) من كتاب حمادي بن حليمة المذكور، ومقال محمد فريد غازي المذكور، ص (48 – 49).

40) انظر مثلا، ما كتبه محمد نعمان في جريدة : Courrier de Tunisie (1909/09/26)

41) هذا ما أقره المنصف شرف الدين في كتابه السابق الذكر معتمدا على إعلان عن المسرحية يحوي تلخيصا لها، إلا أن هذا التلخيص لا يبدو متطابقا تطابقا تاما مع ماتقوم عليه عليه مسرحية «السلطان بين جدران يلدز» من أحداث (انظر الهامش 44 اللاحق) مثلما سنرى ذلك عند تحليلنا للمسرحية لاحقا. انظر منصف شرف الدين، ص(49– 50).

42) ولعله الجوق «العربي التونسي نفسه السابق» ذكره هو الذي قدم هذه المسرحية فلقد اعتمدت جريدة» الزهرة في عدد 30 جويلية 1906 التسميتين معا للإعلان عن مسرحية تقدمها هذه الفرقة، انظر نسخة من هذا المقال في كتاب منصف شرف الدين، ص 49 .

43) محمد الجعايبي (1874 – 1938) من المثقفين الوطنيين الذين خاضوا غمار الحياة العملية ،زيتوني تخرج من الخلدونية وعرف بدوره الريادي في الصحافة. أسس جريدة الصواب سنة 1904 ومجلة خير الدين سنة 1906.

44) كتب محمد الجعايبي مسرحيته هذه ونشرها سنة 1910 وعرضها على الجمهور فكان أول من حقق صورا من اكتمال الفعل المسرحي التونسي في العصر الحديث.

انظر: الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية والفكرية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع (ط3)، 1983، ص: (88) وما بعدها. انظر كذلك : عمر بن قفصية أضواء على الصحافة التونسية، دار بو سلامة، تونس(د.ت) [1972]، ص: (69 – 76). لقد اعمد المنصف شرف الدين عن الاعلان الصادر في جريدة الزهرة يوم 30 جويلية 1910 والمتعلق بتقديم لـ : راوية الثورة العسكرية على المسرح الكائن ببطحاء بن عياد لاعتبارها مسرحية محمد العايبي الساب الذكر، و ذلك رغم أن العنوان ليس عنوان مسرحية الجعايبي كما ورد في النص المنشور لها، وحتى الملخص المقدم لها، انظر الهامش(42).

45) يلدز: معناه في التركيبة النجمة وهو اسم القصر الذي كان يقيم فيه السلطان العثماني في اسطنبول، نشر نص المسرحية بعد موت صاحبها مرتين : في الفكر(التونسية)ماي 1968 ،ص:(49 – 61) وجوان 1986 ص: 72– 86. وضمن الكتاب الذي أعده عز الدين المدني ومحمد السقانجي: رواد التأليف المسرحي في تونس، الشركة التونسية للتوزيع 1986، ص:(33– 63).

46) ارتقى عبد الحميد الثاني العرش سنة 1876 وأعلن عن قيام الدستور العثماني السنة نفسها بفصل حزب الـأحرار، ولكنه ألغاه سنة 1878 بعد الهزيمة التي أوقعتها روسيا بتركيا، وأجبر على إعلانه من جديد بفضل جمعية الاتحاد والترقي سنة 1908 جويلية وخلع السلطان سنة 1909 خوفا من التراجع عن الدستور وعوض بأخيه محمد رشاد.

47) لاحظ تقارب تاريخي : خلع السلطان سنة 1909 ونشر المسرحية سنة 1911

48) يتغيّر المنظر في بدايات الفصل الرابع لمدّة وجيزة (صفحة ونصف) فيعرض مشهدا بين زعماء «جمعية الترقّي» في مقرّ حزبهم لتعود الأحداث إلى قصر يلدز من جديد.

49) انظر في القصيد الشعري الذي به يفتتح الفصل الأوّل وفي ما دار من حوار بين السلطان ومدحت باشا في الفصل الأوّل كذلك.

50) انظر: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط (7) 1982، الفصل الأوّل خاصة.

51) يمكن اعتبار خير الدين صاحب «أقوم المسالك» خير ممثل لهذه النخبة الوطنيّة، ومحمد الجعايبي من المعجبين بفكره ولا أدلّ على ذلك إطلاق اسمه على المجلة التي أنشأ سنة 1906.

52) انظر أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبيّة... السابق الذكر. انظر خاصّة ص: (52 – 90) وما بعدها.

53) يمكن أن نذكر، تمثيلا للأمر، قدوم «مراد» أحد الزعيمين المعارضين المقيمين في باريس إلى قصر يلدز خلال الفصل نفسه مباشرة بعد أن نجح السلطان عبد الحميد في إغرائه بالعودة إلى تركيا وقد كان يحاوره عبر التلغراف في باريس.

54) محمد مناشو (1884 – 1933) من مثقفي الزيتونة الوطنيين الذين سيلعبون دورا هاما في احتضان الشباب التونسي في المدرسة العرفانية التي كان يدير، وفي تسيير بعض الفرق وخاصة منها «الشهامة»، إليه تنسب المبادرة الأولى لكتابة القصة الاجتماعية القصيرة «فكاهة مجلس القضاء» التي نشرها في مرشد الأمة انظر:

Jean FANTAINE, Histoire de la littérature Tunisienne par les textes, t: (2), éd Sahar Tunis, 1994, p. 27.

55) انظر المقال الصادر في جريدة «التقدم» (30/ 11/ 1910) والداعي إلى إنشاء فرق مسرحيّة تونسيّة والممضى بـ (ح.ح).

قد نشر منصف شرف الدين هذا المقال في كتابه المذكور ص (52 – 53) ونسبه إلى الحسين الجزيري.

أشار إليه حمادي بن حليمة ص 53 من كتابه ناسبا إيّاه إلى حسن حسني عبد الوهاب.

56) نشأت في صفاقس «التهذيب» سنة 1912 «جوق النجار» بسوسة 1913، «النجابة» بالقيروان سنة 1914 جمعية باجة بباجة 1918، أما في العاصمة فيمكن أن نذكر «جوق الاتحاد» و«حديقة التهذيب» و«جمعية الترقي الإسرائيلي» سنة 1913 وجمعية «السعادة» سنة 1914 والجوق الفكاهي...

انظر : H.B.HALIMA, Un demi siècle... op. cit, p: 54 65, 71, 75

H.B.HALIMA, Notes et documents, repertoire tunisien, In ARABICA, T: (16), Fasc. 3, 1969

انظر كذ لك محمد مسعود إدريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي... السابق الذكر ص: (68 – 70).

57) باعتبار فرقة «النجمة» التي سبقت الإشارة إليها والتي لم يتمكّن أعضاؤها من تقديم المسرحيّة التي أعدّوا.

58) «الشبيبة التونسية» أو Les Jeunes Tunisiens تطلق هذه التسمية عادة على عدد من الإصلاحيين التونسيين المكوّن أغلبهم في الجامعات الفرنسية وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر.

59) Charles André Julien, l'Afrique du nord en marche: Nationalisme musulman et souveraineté française, René Julliard Paris 1972 [3 ed.] P: (111 - 127).

انظر كذ لك: محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية...

60) وأهم أعضاء الشبيبة التونسيّ ة: البشير صفر (1856 – 1917) علي باش حانبة (1876 – 1918) محمد الأصرم (1858 – 1925) خير الله بن مصطفى (1867 – 1965) وعلي بوشوشة (1859 – 1917)... وعلى هؤ لاء ستقوم الحـ ركة الوطنية، اجتماعية ثقافية بلدئ الأمر ثم سياسيّ ة بعد ذلك.

61) أهم هذه المنابر الجرائد والجمعيات ويمكن أن نذكر من الجرائد الحاضرة (1888 - 1911) ثم Le Tunisien الناطقة باللغة الفرنسية سنة 1907 والتونسي الناطقة باللغة العربية 1909... ومن الجمعيات جمعية الخلدونية (1896) التي فيها كان يتلقى طلبة جامع الزيتونة دروسا في اللغات والعلوم الصحيحة... وجمعية قدماء الصادقية (1905) الجامعة بين خريجي هذه المؤسسة التعليميّة التحديثية الرّائدة.

62) نذكر من بين النوع الأول، حسن القلاتي الزعيم الوطني (رئيس جمعيّة الآداب) الذي سيؤسّس الحزب الإصلاحي وعبد العزيز الثعالبي الذي سيصبح سنة 1920 الرئيس المؤسس للحزب الدستور التونسي (نائب رئيس لجمعيّة الآداب) ومن بين النوع الثاني حسين بوحاجب رئيس «جمعية الشهامة» وحسن حسني عبد الوهاب والصادق الرزقي...

63) انتقل حسين بوحاجب عضو جمعيّة الآداب ليصبح رئيسا لجمعية الشهامة، وكذلك ابراهيم الأكّودي ومحمود بوليمان.

64) سيتّم ذلك سنة 1922.

65) «روميو وجوليت» و«عطيل» مسرحيتان لشكسبير لقيتا حظوة خاصة لدى المسرحيين العرب في ذلك العصر فترجمتا أكثر من مرّة، على أن أشهر الترجمات وأكثرها تداولا هي تلك التي أنجزها نجيب حدّاد للأ ولى وقد أطلق عليها عنوان «شهداء الغرام» وتلك التي أنجزها طنيوس عبده للثانية وسمها بـ«أوتللو» أو «حيل الرجال» ثمّ الترجمة التي أنجزها خليل مطران سنة 1912 وأطلق عليها عنوان «عطيل»، أمّا «حمدان» و«ثارات العرب» فهما مقتبستان من طرف نجيب حدّاد عن مسرحيّتين لفيكتور هوقو V.HUGO وموسومتين بـ Hernani وLes Burgraves. أما «السيّد أو غرام وانتقام» و«سينا أو عدل قيصر» فهما من اقتباس نجيب حدّاد نفسه عن مسرحيّتي كورناي Corneille الموسومتين بـ Le Cid وCinna.

66) أغلب هؤلاء من النخبة المثاقفة فعلي الخازمي مثلا درس الحقوق في باريس وعاد إلى تونس فكان أوّل من مارس الإخراج المسرحي على أسسه المعروفة في فرنسا.

67) عرفت مسرحيّات موليير كذلك نجاحا كبيرا عند المسرحيين العرب فترجمت أكثر من مرّة. ولقد خاض التونسيون غمار الترجمة خاصة أن عددا منهم يجيد اللّغتين. نذكر من بين المترجمين «مصطفى صفر» وقد كان شيخ العاصمة وعلي الخازمي وحسن القلاتي الحقوقيّين وعضوي الجمعيتين المؤسّسين. وإلى ثلاثتهم تنسب الترجمة الجماعية لمسرحيتي موليير «Le Médecin malgré lui» (الطبيب المغصوب) «Le malade Imaginaire» (مريض الوهم) ومسرحية «Durand et Durand» لـ: «Ordonneau et Valabreque» (سليم وسليم) ومسرحيّة (الأصمّان) Jules Moineaux, les deux sourds

68) وذلك منذ سنة 1912 بالنسبة إلى الجولات الداخلية، ومنذ سنة 1913 بالنسبة إلى الجولات في الجزائر، انظر صحافة العصر، الزهرة، مثلا، 9 و16 مارس 1913.

69) بدأت الحرب الطرابلسية سنة 1911 وأدّت إلى احتلال الايطاليين لليبيا سنة 1912 وقد تطوّع عدد من الوطنيين التونسيين إلى جانب الليبيين.

70) مقبرة «الجلاز» أهمّ مقبرة في العاصمة التونسية، ولقد أدّى قرار البلدية الصّادر سنة 1912 والقاضي بإخضاع أراضيها إلى مقتضيات القيس إلى أوّل مواجهة عنيفة بين الأهالي والسلطات الاستعمارية منذ إعلان الحماية ولقد سقط فيها عدد كبير من الشهداء، انظر:

Ali MAHJOUBI,Les origines du mouvement... op. cit. p 129 - 134.

71) الترمفاي أو التراموي وهو القطار الذي كان يشقّ العاصمة، أما حوادث التراماوي فهي الناجمة عن اصطدام ذلك القطار الذي كان سائقه إيطالي الجنسيّة بطفل تونسي يو 8/ 2/ 1912 ولقد صادف ذلك تاريخ احتلال ايطاليا لليبيا فقرّر أعضاء حركة الشبيبة التونسية الدعوة إلى مقاطعة ذلك القطار احتجاجا على الأمر، ونجمت على ذلك مواجهة جديدة بين السلطات والأهالي وإجراءات زجريّة: سجن ونفي لأهم الزعماء الوطنيين.

Ali MAHJOUBI,Les origines du mouvement... op. cit. p 138 - 134.

72) انظر ما أشرنا إليه في بداية البحث.

73) «المرحلة الثقافية» أطلقها بعض المؤرّخين على المرحلة السابقة للمواجهة السياسية المباشرة.

74) وهو من بين أهم المطالب المتواترة في الجرائد الوطنية مثل Le Tunisien، انظر ما ضمنّه علي المحجوبي منها في كتابه السابق الذكر، وخاصّة ص 127.

75) مثل الحزب الحر الدستوري التونسي (1920).



دور الصحافة والأدب
في نشأة المسرح التونسي

عبد الرحمان الكبلوطي

لايخفى على أحد أنّ المسرح، أو الفنّ الرابع، جنس أدبي غريب عن العرب، لم يتناوله كتابهم وشعراؤهم في مسيرة الإبداع الأدبي لأسباب عديدة، فهو فنّ اخترعه الإغريق، في مسارحهم الفسيحة المخصوصة، وبأسماء أشهر مؤلفيهم أمثال صوفوكل مؤلّف مسرحيات «ألكترا» و«أنتيغون» و«أوديب الملك» وغيرهما، و«أوشيل» Eschyle صاحب مسرحية «بروميثوس المقيّد» وغيرها.

ولئن تواصل الاهتمام بهذا الفنّ في بلدان أروبا، فإنّ معرفة العرب به وتعاملهم معه، يعود إلى القرن التّاسع عشر، على وجه الخصوص، بسبب عاملين: دخول الأوروبّيين إلي البلدان العربيّة منذ هجمة نابليون على مصر أواخر القرن الثامن عشر، بدعوى تنوير الشعوب العربيّة وتحديثها، وسفر بعض المثقفين والطلبة والتّجار العرب إلى أوروبا للتعلّم والاتّجار وللفسحة والسّياحة.

وهكذا انطلقت بواكير الاهتمام بالمسرح لدى العرب في لبنان مع مروان النّقاش، أواسط القرن التاسع عشر، لتنتشر بسرعة في مصر، ولم يظهر اهتمام التّونسيّين بصورة قويّة إلاّ في مطلع القرن العشرين عندما بدأت تتوافد على البلاد فرق التمثيل المشرقية لتقديم بعض مسرحياتها باللغة العربيّة الفصحى، ولو أنّ فرقا فرنسية وأخرى إيطالية وحتّى اسرائلية كانت تقدّم أعمالا بلغة أبنائها.

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ بعض المفكّرين والكتّاب التونسيّين في القرن التّاسع عشر قد عرفوا المسرح وشاهدوا بعض الأعمال، من ذلك حديث المؤرخ والمصلح أحمد بن أبي الضّياف في كتابه «الإتحاف» عن «التّياترو» أثناء زيارته صحبة أحمد باي إلى باريس، في نوفمبر 1846 وقد حضر معه عرضا مسرحيّا في قصر الملك لوي فيليب، ذات ليلة، وتولّى ذلك المؤرّخ تلخيص ما شاهد من فضاء مسرحي وعمل فنّي قال :

«ومحصّل التياترو بناء صخم عليه قبّة، وبه رواشن مطلّة على ساحة المجتمع، مدخلها من غير السّاحة، ومحلّ العمل يقابل سائر النّاظرين من نصف دائرة، وأعماله حكايات بعض وقائع تقدّمت، يبرزونها من الفكر لحسّ المشاهدة، ويختارون البلغاء والخطباء ممّن لهم معرفة بالأخبار والتّاريخ والأشعار، وعدد العملة في ذلك أكثر من مائة، وفيها الموسيقى... والغناء والرّقص» (1).

ويتّضح من هذه الفقرة جدّة هذا الفنّ لدى النُّخبة التّونسية آنذاك، حتى أنّ ابن أبي الضّياف لم يكن يعرف مصطلحات المسرح، فالرّكح سمّاه «محل العمل»، والمسرحيّات سمّاها «أعمالا» والممثّلين عملة، إلاّ أنّ صاحب كتاب الاتحاف لم يفته تبيّن المقصد من عرض الأعمال المسرحيّة على الجمهور، لأنّها، كما قال «من الصّناعة، لأنّ مرجعها تربية النّاس وتهذيب أخلاقهم، لما يرون تحسين الحسن وتقبيح القبيح معاينة، وذلك أوقع في النّفس».

ثم يصف ابن أبي الضياف أحداث المسرحيّة التي شاهدها وقد كان الهدف منها إضهار فوائد الحريّة وقيمة حريّة المرأة في فرنسا، وبذلك أبدى المؤرخ التّونسي إعجابه بالمسرح وتمنّى ضمنيّا أن يكون لنا مسرح على غرار ما لهم، لما فيه من متعة فرجة ونبل مقصد.

وشيئا فشيئا بدأ التّونسيّون في فهم هذا الفنّ الجديد عليهم، والذي بنيت له بعض المسارح في العاصمة (كالمسرح البلدي ومسرح روسيني)، وكذلك في بعض مدن البلاد مثل سوسة وصفاقس لتقام فيها العروض المسرحيّة الأروبية الأجنبيّة حتّى إذا كان خريف 1908 قدمت إلى تونس بطلب من إدارة المسرح البلديّ «جوقة مصريّة على رأسها عبد القادر المصري مثلت فصلا مضحكا في رمضان ذلك العام، ثم واصلت الفرقة عروضها بفضاء قاعة نهج لندرة بالعاصمة (2) والمهمّ أنّ مجيء هذه الفرقة المصريّة قد رافقته مقالات صحفية في الجرائد التونسية تشجيعا لفنّ التمثيل وتبشيرا بمقاصده الشريفة وترحيبا وتعريفا بأبطاله، من ذلك ما ورد في صحيفة الصّواب، يوم 9 أكتوبر 1908 إثر مشاهدة إنتاج فرقة عبد القادر المصري، حيث كتب أحد المحرّرين في الجريدة: «لا يغرب عن كلّ من له أدنى مسكة من العقل أنّ فنّ التّمثيل من أحسن الفنون وأجزلها فائدة خصوصا للأمم التي لم تبلغ شأو التّهذيب، لذلك كان فنّ تمثيل الرّوايات على المسارح من أقوى العوامل في تهذيب الأروباويّين وترقية نفوسهم، سيما باهتمامهم بتشخيص الرّوايات الانتقاديّة الهزليّة وهو ما يسمّى بقسم الكوميديا... إذ سرعانما يفعل في انتقاد الأخلاق والعوائد... بطريقة مضحكة مؤثرة في النفوس متحدّثا عن مسرحية «العاشق المتّهم» (3).

وقد ختم صاحب المقال يحثّ القرّاء على مشاهدة تلك المسرحيّة الهادفة بما نصّه: «نحثّ إخوان الأدب ومحبّي الاطّلاع على الحضور في ساحة التمثيل».

كما ساهم في هذه المرحلة المبكرة من نشأة المسرح التونسيّ كتّاب بارعون، منهم العلاّمة حسن حسني عبد الوهاب، الّذي كان، في اعتقاد الأستاذ المنصف شرف الدين «أول ناقد مسرحي تونسيّ باللّغة العربيّة» حيث تولّى نقد مسرحية عبد القادر المصري في جريدة التّقدّم بتاريخ 5 أكتوبر 1908.

ونفس الاهتمام والتّرحاب وجده من الصحافة والأدب، بل وأكثر، الممثّل الشّهير: «سليمان قرداحي» الذي قدم بجوقته من مصر، في مطلع ديسمبر من نفس السنة (1908)، إذ كتبت نفس الجريدة (الصّواب) خبرا، يوم 01 / 12 / 1908، زفّت فيه إلى أهالي تونس العاصمة العاصمة بشرى «قدوم أشهر الأجواق العربية المصريّة تحت إدارة حضرة الأستاذ الفاضل والممثّل الشهير سليمان أفندي قرداحي محيي فنّ التمثيل العربي في الأقطار المصرية والسّورية...» ولم ينس كاتب المقال أن يتوجّه إلى جمهور القرّاء بكلمة عن قيمة المسرح في المجتمع، لأنه «فنٌّ شريف الغاية تهواه النّفوس العزيزة وتميل إليه الطّباع النبيلة... وهو ولاشكّ رياضة للنفوس وتنزيه للخواطر». كما أنّ للممثّل «الفضل في تنبيه الأمم الرّاقية وإيقاظها من رقادها، لأنّه طالما كان سببا في إسقاط المستبّد وتقويض أركان الظّلم ورفع راية العدل والإنصاف». أمّا التّمثيل فعليه مدار التهذيب والعمران، ينهى النّاس عن السّيئات ويأمرهم بالتّحلّي بأجمل الصّفات، وقد صدق من قال:

إنّ الممثل في الحقيقة فضْلُـهُ

سار على الأمصار والبلدان

بمواعظ وفضائل وعوارف

يضع الفضيلة في أجلّ مكان

وبعكسها يضع الرّذيلة دائما

في ثوب هون بل بطيٍّ هوانِ

فلمثل هذا الفنّ يسعى كلّ منْ

يرجو الفضيلة في بديع بيان (4).

وبذلك ندرك مقصد الصّحفي من دعوة الجمهور لمشاهدة المسرحيات، تنبيها لهم وتنويرا وتحسيسا وتوعية للنّاس حتّى يعوا واقعهم ويصلحوا ما فسد من الأوضاع، ويرفضوا الظّلم والمستبدّ والاحتلال وكل أشكال التّسلط عليهم.

ولم يكن من السّهل على سليمان قرداحي إقامة عرضه الأوّل في العاصمة لتمنّع مدير المسرح البلدي الفرنسيّ، ووضع شروط مالية مجحفة أمامه، لذلك رأت الحكومة توجيهه إلى مدينة سوسة، تدشينا للمسرح البلدي هناك، حيث تمّ العرض (بعد تأخير بيومين بسبب سقوط حيطان مدرسة البنات وأسسها وموت بعض العمال وجرح البعض الآخر) يوم 12/ 12 / 1908 وقد مثّل الجوق رواية (مسرحية) «صلاح الدين الأيوبي» بحضور خلق لايحصى من الوجهان والأعيان، وأتى فيها الممثلون بالعجب العجاب وأنشد فيها شاعر القيروان الكبير صالح سوسي القيرواني (1874 - 1941) قصيدةً «في ذكر فوائد التمثيل وتفاصيل الرّوايات التي شخّصها الجوق المصري، وما أظهره سليمان القرداحي وأعوانه الممثلون والممثلات من براعة في هذا الفنّ الأدبيّ وإعجاب المتفرّجين بهم وإقبال أهل السّاحل عليهم».

وفيها يقول الشاعر صالح السويسي، متمنّيا نشأة هذا الفنّ النّبيل في تونس:

أفي مرسح التّمثيل حلّت بك البشرى

وهمّت براح الصّفو بين الورى جهرا؟

ثملت بما قد كان عنك محجبّا

وشاهدت ما تسمو به الأمم الأخرى

شذور من التّاريخ قامت شواهدا

على من مضى في الدّهر واستوجب الذّكرى

ألا إنّما التّمثيل أكبر عبرة

إلى كلّ من في الدّهر كان فتّى حرّا

يهذّب أخلاقا ويكسب عزّة

ويرفع للإنسان بين الملا قدرا

فلا تحسبوا التّمثيل هيأة عابث

ولكنّه السّرّ الذي يصقل الفكرا

فطورا ترى فيه الشّجاعة قد بدت،

وطورا ترى الإحسان والفضل والبرّا،

وكمْ فيه من فصل رقيق مؤثّر

يدلّ على البؤس الّذي أذهب العمرا،

فيخرج قاسي القلب ملآن رحمة

ويبسط للإحسان كفّ العطا جبرا،

به الغرب في ثوب التقدّم يزدهي

وأبناء مصر اليوم قد تقتفي الأثرا

ومن أسف خضراء تونس لم تزل

حليفة أشواق لطلعته الغرّا،

فجاء (سليمان) فقلّد جيدها

جواهر آداب، فيا حبّذا البشرى

فمنّا له شكر جميل مضاعف

وكلّ الّذي في الجوق يستوجب الشّكرا (5).

وكذلك هزّت الأريحيّة بعض شعراء تونس، إثر عرض مسرحية «هملت» فنظم قصيدا في الإشادة بالعمل وبغيره من المسرحيات التي قدمتها فرقة سليمان

القرداحي، وبإبداع هذا المخرج والممثل المبدع، واستحثّ الجمهور كي يحضر لمشاهدة هذا الفنّ الرائق الجديد عليهم، وممّا قاله في تلك القصيدة:

... إذا رُفعت تلك السّتارة، طأطأتْ

رؤوس النّهى تبغي لردّ تحيّة

وهاجت قلوب أفعمت بغرامها

وجدت شؤونا تنطوي بمسرّة

فحينا أرى تلك الشجون تزايدت

وطورا أرى ينمو الشرور بمهجتي

وأخرى أرى روحي تناجي أوائلا

لها الأرض دانت واستقرّت بسطوة:

فهذا (صلاح الدّين)، (هملت) لو ترى

شهيد غرام لانثنيت بزفرة

و(حمدان) أيضا و(الرّشيد) الّذي غدا

وخلّد في التّاريخ مجدا بشهرة

هلمّوا إلى تلك (المراسح)، وانظروا

بذكرى وقلب خاشع وتثبّت،

تروْا ما مضى حقّا تروْه بيقظة

وحينئذ فليبك كلٌّ بعبرة... !

سليمان قد أبدعت في كلّ موقف

فأعجبت حتّى أهل روما بحكمة

سليمان قد شنّفت منّا مسامعا

وثقّفت أفكارا بحسن رواية

لئن أسفت مصر عليكم لفرقة

فتونسُ مالتْ من لقاكُم بفرحة (6).

ومن غريب الصّدف أنّ سليمان القرداحي «قد مات بتونس في 5 مارس 1909، وشيّع جثمانه في اليوم الموالي بعد أن حاز ثقة الجميع ونال وسام الافتخار من الباي».

وقد توالت المقالات الصحفية والقصائد الشعريّة تشجيعا لفنّ المسرح وحثّ الناس على مشاهدة المسرحيات استحثاثا من رجال الإعلام والأدب لإنشاء فنّ مسرحي تونسيّ، وباركت ظهور أوّل أعمال أبناء الوطن يوم 2 جوان 1909 الذي يعتبره الباحث المنصف شرف الدّين هو اليوم الّذي نشأ فيه المسرح التونسي تزامنا مع مساهمة بعض الأسماء في مسرحية «نديم أو صدق الإخاء» وتأليف فرقة النّجمة التّمثيلية، وقد كان من أهمّ الوجوه التي أنشأت الفنّ الرابع بتونس محمد بن زكية والهادي الأرناووط ومحمد بورقيبة ومحمود بوليمان ومحمد بن سعيدان والهادي القديدي والحبيب المانع.

وماهي إلاّ فترة زمنية قصيرة حتّى تألّفت فرقتان للتّمثيل، لعبتا دورا مهمّا في نشأة المسرح التونسيّ، هما جمعيّة الشهامة الأدبيّة في أواخر 1910 ثمّ جمعية الآداب سنة 1911 وحقّقتا بذلك أمنية بعض رجال النّخبة في تأليف جوق يمثل على المسارح ما من شأنه «إصلاح الأخلاق والعوائد واللغة التي هي روابط كلّ أمة» على حدّ تعبير جريدة مرشد الأمّة الصادرة في 10 / 12 / 1912.

وتواصل التّشجيع من قبل الصّحافة والأدب لأعمال الفرقتين المذكورتين من ذلك ما نظمه الشّاعر بلحسن بن شعبان في مدح فرقة «الشهامة» لإتقانها تمثيل مسرحية (مجنون ليلى)، والتّنويه بالفنّ الرّابع وغايته النّبيلة. وكانت قصيدته قصّة شعريّة بدأها بخروجه إلى النّزهة في حديقة غناء ومرور صديق متعجّل، سأله الشّاعر البقاء معه، ولكنّه أعلمه برغبته في الذّهاب إلى المسرح لمشاهدة «المجنون قبل انصرافه» كي يراه يغازل ليلاه ببديع الشّعر، ودعا الصديق الشّاعر إلى الذّهاب معه قائلا:

فهيّا بنا إن رمت تصديق قائل

ترى مابه حقّا تسامت بنو العصر

فوافق الشاعر، ودخل معه قاعة العرض، ووصفها وصفا جميلا كما وصف وقفة المجنون وإنشاده أبيات:

يخاطب ليلى بالّذي في ضميره

ويبدي إليها الحبّ في السّر والجهر

وقد استخلص أبو الحسن بن شعبان الدّرس في مشاهدته المسرحيّة، منوّها بالفرقة ومثمّنا ما تقوم به من «تشخيص»، له مقاصد جمّة وعبر كثيرة تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتحذّر من الوقوع في المكروه:

فقال: انتبه إنّ «الشّهامة» أتقنت

روايات تشخيص تروق إلى الفكر

فماذا بـ (مجنون) ولكن مشخّص

يشخص ماقد كان في غابر العصر

ولم يكن لتشخيـص إلاّ كواعظ

يحذّركم من أن تميلوا إلى الشّرّ

يريكم صروف الحادثات مبيّنا

لأسبابها حتّى تروْا عبر الدّهر...

وختم الشاعر كلامه مباهيًا برجال الجوق، معتزًا بتوقّفهم في التمثيل وتفوقهم حتى على أهل مصر:

ألا يا رجال الجوق قمتم بمهنة

بها تونس الخضراء فازت على مصر

فمنّي إليكم ألف ألف تحيّة

ومنّي إلى مجنونكم وافر الشّكر (7).

وهل يغيب عنّا ما كان يردّده بعض الأدباء في الإشادة بفرقة الاتّحاد المسرحيّ التي أسّسها الهادي الأرناؤوط سنة 1913، والتي أبدعت في مسرحية (عواقب الغدر) حيث قال:

إن كنت ترقب في حياتك لذّة

أو ترتجي نحو الرّقيّ سبيلا

فاصطدْ سوانح جوقةٍ قد لقّبت

بالاتّحاد، وراقت التّمثيلا (8).

فهل من الطرافة أن نذكر بيتين لأحد الشّعراء يدعو فيهما الفلاّحين، في ذلك الوقت، إلى مشاهدة مسرحيات فرقة الشهامة ويذكّرهم باقتران عروضها بهطول الأمطار، وفي ذلك طالع خير عليهم بموسم فلاحيّ ناجح:

قل للّذين يفلّحون وعنهم

بمياهه أمسى السّحاب بخيلا

إن رمتم استنزال غيث وابل

فمن «الشهامة» فاطلبوا التّمثيلا (9).

وخلاصة القول، فإنّ للصّحافة والأدب دورا كبيرا، كما رأينا، في إغراء التونسيين بفنّ التمثيل عند النشأة (في مطلع القرن العشرين) والدعوة إلى الإسهام فيه إبداعا ومشاهدة، خاصّة وقد ألحّ كتّاب المقالات والشعراء على ما للمسرح من فوائد، تتلخّص لديهم في تهذيب الأخلاق والحثّ على فعل البرّ والاحسان والتّجلي بشتى صفات البطولة من وفاء وكرم وشجاعة وإباء، والدّعوة إلى الرّفع من شأن مقوّمات الأمّة كاللّغة العربية والدّين الإسلاميّ؛ وما تسمية بعض الجمعيات المسرحيّة بـ«الشهامة» و«الآداب» و«التّهذيب» إلاّ رموز شعريّة باطنيّة، كما يقول المرحوم محمد فريد غازي، «عبّر بها المؤلفون والممّثلون عن شخصيتهم وعن ذواتهم وكيانهم أمام الوجود الغربيّ الذي كانت رموزه وقيمه ومبانيه وقوّاته تجتاح دنياهم التّقليديّة» (10).

المصادر والمراجع

1) أحمد ابن أبي الضياف: إتحاف أهل الزمان بأخبار تونس وملوك عهد الأمان، طبعة 1963، تونس، الجزء الرابع، ص 102 - 103.

2) المنصف شرف الدين: تاريخ المسرح التّونسيّ، منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، مطبعة شركة العمل للنّشر والصحافة، تونس، 1972، ص 20.

3) نفس المرجع، ص 21.

4) نفس المرجع، ص 23.

5) د. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس، من النشأة إلى التّأسيس، نشر دار سحر، تونس، الطبعة الأولى، 1997، ص 30.

6) المنصف شرف الدين: تاريخ المسرح التّونسيّ، ص 33 -34.

7) نفس المرجع، ص 119 - 120

8) نفس المرجع، ص 110

9) نفس المرجع، ص 106.

10) د. محمّد فريد غازي: مقاله عن المسرح العربي في تونس، تاريخه واتّجاهاته، من نشأته إلى سنة 1918، مجلة الفكر، تونس، عدد ممتاز، السنة 6، العدد 10، جويلية 1961.



تجربة النّوادي المسرحيّة في تونس

محمّد عبازة

قبل كل شيء نبدأ بتعريف النادي: ودون الدخول في متاهات اللّغة أو الاصطلاح، نقول إنّه باختصار شديد: هيكل (من حيث التغطية القانونية والإدارية) وفضاء، أي لابدّ من مكان يمارس فيه هذا الهيكل نشاطه، ونشاطه عادة ما يكون بدون مقابل ماديّ كبير، وفي أغلب الأحيان يكون موجّها للهواة، ومجموعة من البشر متفقين على هذا النشاط.

وانتشرت النوادي في العديد من النشاطات البشرية سواء في تونس أو في غيرها، وشملت العديد من الميادين الثقافية والرياضية والفنية وحتى الاقتصادية (نادي باريس)، ونجد أنّ النادي قد تداخل مع الجمعية، أو أنهما بشكل عام هدفهما غير مادي (non lucratif). والنوادي التي انتشرت في البلاد التونسية كانت أساسا في الرياضة والفنون بمختلف فروعها وأفنانها وخاصة المسرح.

لاشكّ أنّ المسرح قد مثّل الفرع الإبداعي الأكثر جلبا للجدل والخلاف منذ قرن ونيف، ومازال إلى الآن في كافة أنحاء العالم العربي.

استقبلت الثقافة العربيّة الإسلامية العديد من الإبداعات منذ بداية النهضة ولكن المسرح كان أكثرها إشكاليّة لأنّ أعداءه كثيرون والمنادين به كثيرون أيضا.

ولربما إذا أردنا أن نحوصل أسباب هذا الرفض العنيف لدخول المسرح للثقافة العربيّة الإسلاميّة عموما والثقافة التونسية خصوصا:

1 ـ المسرح مرتبط بالغرب وأنّ أكثر دعاته حماسا هم الفرنسيون وثقافتهم الغربيّة.

2 ـ المسرح يدعو إلى الاختلاط بين الرجل والمرأة، وهذا الاختلاط يساعد على تفكيك القيم الأخلاقية التي تربّى عليها المجتمع الإسلامي ومازال متشبّثا بها.

3 ـ الأسباب السياسية ـ في عهد الاستعمار كانت واضحة ـ الاستعمار كان يخافه بعد أن ساهم مساهمة فعالة في الحركة الوطنية. بعد الاستقلال فهم المسرح على أنّه فنّ مشاغب، فنّ مسيس لأنّه فنّ الحوار بامتياز، والحوار ممنوع في ظلّ ثقافة تدعو إلى الأحادية في الفكر والسياسة والدين.

4 ـ المسرح فنّ مباشر، فنّ التأثير بامتياز، فنّ التعبئة الجماهرية بدون منازع منذ نشأ في اليونان وإلى الآن ولذلك نجد أنّه أكثر الفنون مراقبة من طرف السلطة.

باختصار، شهدت بلادنا إقبالا كبيرا على المسرح سواء قبل الاستقلال أو بعده. إقبال قبل الاستقلال أربك الفرنسيين بين رغبتهم في نشر ثقافتهم وفنونهم وبالتالي قيمهم الحضارية وكان المسرح الأقدر على نشرها بين

التونسيين، وبين خوفهم من أن تصبح الفرق المسرحية جبهات ساخنة لمقاومة الاستعمار. وكانت الرقابة قاسية، والفضاءات مغلقة في وجه المسرحيين التونسيين، ورغم ذلك دخل التونسيون عصر المسرح. ولكنّهم دخلوه بسلبيات عديدة، إذ أنّ عناصر العرض المسرحي كانت أساسا النص والإلقاء بلغة سليمة، ولربما كانت الأزياء العنصر الوحيد الذي تطور باعتبار أنّ العديد من المسرحيات كانت مسرحيات تاريخية والالتزام بالأزياء التاريخية كان شرطا ضروريا لنجاح المسرحية.

ويمكن أن نجمل وظيفة المسرح في كلمة لخّصها الأستاذ الشاذلي القليبي في إحدى مداخلاته: «ينبغي أن نعتبر المسرح عاملا أساسيا في توعية المواطن وانفتاح فكره ووسيلة للنضال...» سواء أكان هذا النضال ضد المستعمر أو ضدّ الجهل والتخلّف ـ على حدّ تعبير السيد الحبيب بورقيبة في قوله المشهور «انتقلنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر» (1).

دخلت تونس عصر المسرح وتعامل معه التونسية برؤى عديدة وتصوّرات مختلفة وقناعات متناقضة: دخله الجاهل والمتعلم، المتديّن والمتسامح، المسلم وغير المسلم، العارف بالمسرح والمتسلط عليه، الذي درسه دراسة أكاديمية وبين الذي دخله عاطلا عن العمل ولم يجد شيئا يكون مورد رزقه غير المسرح، دخله المحترف والهاوي. باختصار اختلط في المسرح الحابل بالنابل ودخله كلّ من هبّ ودبّ.

إنّ هذا الاختلاط الفوضوي في المسرح جعل من القطاع ساحة للعديد من الصراعات الجلية والخفية ضمن هياكل تحت تسميات مختلفة (فرق، جمعيات، نواد، شركات...) ولكن ما يهمّنا من هذه الهياكل هو النوادي التي انتشرت في البلاد التونسية تحت مؤسسات مختلفة سواء الهياكل التربوية (المعاهد الثانوية أو الجامعات) أو الهياكل الشبابية (دور الشباب والكشافة...) أو الثقافية (دور الثقافة...) أو الجمعيات خاصّة الجمعيات الثقافية أو حتى المؤسسات الاقتصادية (نادي المسرح بوكالة التبغ والوقيد في تونس).

على كلّ آمنت النخبة التونسية بجدوى الفنّ المسرحي كوسيلة توعية وتعبئة جماهيرية، ولذلك بدأت تظهر جمعيات وتبعث نواد للمسرح تقريبا في كلّ البلاد التونسيّة، تؤطّر الشباب وتشحن النخبة وتبعث الحماس في نفوس الجماهير وكان المسرح في طليعة الفنون المقاومة. أحصى الأستاذ محمّد مسعود إدريس في كتابه «دراسات في المسرح التونسي» حوالي 135 جمعيّة وناديا مسرحيا من سنة 1905 إلى سنة 1956، يعني قرابة النصف قرن، هذا مع العلم أنّ بعض النوادي التي ظهرت في المدارس، سواء في الصادقية أو العلوية أو غيرها، نواد كانت تشتغل فقط داخل المدارس وتكتفي بتقديم عروضها في حفل اختتام السنة الدراسية، وكان ضمن العديد من المعاهد الثانويّة قاعات خاصّة بالعروض (Lycée Carnot).

انتشرت قبل الاستقلال النوادي والجمعيات المسرحية في العديد من المؤسسات والهياكل مثل المدارس الثانوية والمدارس الفرنسية والكشافة التونسية التي تبنّت المسرح وجعلته وسيلة من وسائل عملها لتربية الكشاف.

مثلت الكشافة التونسية محضنة للنشاط المسرحي خاصّة قبل الاستقلال، إذ أنّ مؤسس هذا النشاط الشبابي في الغرب (بادن باول) الذي يرى في النشاط المسرحي في التنظيمات الكشفية «وسيلة للتربية الأخلاقيّة مثالية ونجاحها مضمون» لذلك توجب كتابة وتقديم مسرحيات قصيرة، وهنا لا بدّ لي أن أشير إلى حسنات هذا التوجّه الذي نجد فيه التعبير والتركيز النفسي وتربية الصوت والإلقاء، الخيال، الإحساس الشعري، الهزل، الانضباط والتعليم التاريخي والأخلاقي، والابتعاد عن الحياء المبالغ فيه عند الشباب.

إنّ القائد الكشفيّ سرعان ما يكتشف الفوائد المتعددة للنشاط المسرحي داخل النوادي الكشفية التي ستعينه على أداء واجبه الكشفي على أحسن وجه مع مجموع من الأطفال والأحداث والشباب الذين يعتبرون في عمر الخيال الجامح وعمر الاندماج ضمن المجموعة في أيّ عمل دراسيّ. إنّ الكشفيين سواء عن طريق الارتجال أو

عن طريق نصوص مسرحية أعدّت بتأن مسبقا، كلّ هذه الفنون التعبيرية يمكن أن تفيد الكشاف أيّما إفادة في تربيته النفسية والبدنيّة والمعرفيّة والأخلاقية...» (2).

أمّا بعد الاستقلال فقد تغيّرت المعطيات ووجدت الكثير من التظاهرات المسرحيّة التي تجمع العاملين في هذا الميدان سواء على مستوى الهواية أو الاحتراف. ومثّلت النوادي المسرحيّة رافدا هاما للمسرح التونسي... وأغلب هذه النوادي تلتقي سنويا في مسابقات وتظاهرات سواء على المستوى الجهوي أو على المستوى الإقليمي أو على المستوى الوطني : المسرح المدرسي، المسرح الجامعي، مسرح دور الشعب والثقافة (مهرجان قربة لمسرح الهواة).

باختصار هناك تظاهرات وهناك تنافس وهناك مسابقات وجوائز ولكن هل أعطت هذه التظاهرات نتائج ملموسة للمسرح التونسي على مستويات مختلفة، على مستوى الكتابة مثلا، أو على مستوى التمثيل، أو على مستوى الإخراج... إلخ ؟ هل هناك مجال لدخول هؤلاء المتوجين مثلا إلى الميدان المسرحي وتحديدا إلى ميدان الاحتراف ؟

بعد خبرة أكثر من ثلاثين سنة في هذا المجال، بدأت بالتمثيل في المسرح المدرسي مع الأستاذ محمّد الوريمي الذي أحييه بهذه المناسبة، وكانت مع معهد مدنين، وانتهت بمعهد تكوين. خرجت باستنتاج مفاده أنّ التأثيرات التي أحدثتها هذه النّوادي في المسرح التونسي قليلة جدّا مقارنة بعدد المشتغلين في الميدان المسرحي ولم يمرّوا بناد من أيّ نوع كان (حتى على مستوى الطلبة الذين يختارون المسرح في المعهد باعتباره اختصاصا، نسبة قليلة منهم مرّوا بالمسرح المدرسي) نوادي المسرح عديدة - كما ذكرنا آنفا - ولكن ينبغي أنّ نفرّق بين نوعين أساسيين من هذه النوادي: نواد يشرف عليها محترفون، أي أناس تكوّنوا تكوينا أكاديميا في المسرح أو أناس تكوّنوا على الميدان (Une formation sur le tas) وهنا يبرز اختلاف أوّلي بين المتكونين تكوينا أكاديميا وبين من تكوّنوا على الميدان - وسوف نأتي إلى تحليل ذلك بعد قليل - أمّا النوع الثاني من النوادي فهي نواد يشرف عليها أناس لم يتكوّنوا في المسرح (أستاذ عربيّة، أستاذ فرنسيّة، أو معلّم أو غير ذلك من الأشخاص الذي يرون في أنفسهم القدرة على قيادة المجموعات) وهنا تدخل حتّى بعض العوامل السياسية لانتداب المنشط خاصّة في دور الثقافة ودور الشباب أو بعض المؤسسات الاقتصاديّة.

وسأبدأ بالنوع الثاني، هذا النوع من المشرفين على نواد وهم لم يتكوّنوا في المسرح ولا بطريقة من الطرق، وهذا النوع من المنشطين خطير جدا على المسرح من ناحية وعلى الذين ينشّطهم من ناحية أخرى، خطير على المسرح لأنّه يعتقد أنّه دخل على المسرح من باب من الأبواب ويصبح يتكلّم باعتباره مسرحيّا بل ويصبح مفتيا في المسرح وهو بعيد كلّ البعد عن المسرح (المسرح الفنّ السهل بالنسبة إلى الفنون الأخرى: البهيم القصير) وخاصّة أن يضع في أذهان الذين ينشّطهم بأنّه رجل مسرح بامتياز ينقد وينتقد ويوجّه ويأمر فيدفع منظوريه إلى طريق مغلوط ويضعهم في موضع يصعب معه زحزحتهم على ما بثّه فيهم من أفكار ورؤى وتصوّرات ونظريات حول المسرح. وعند أوّل صدام مع الاحتراف أو مع محترف يكتشفون عالما آخر وأغلبهم يغادرون هذا الميدان (وأخيرا شاهدت عملا لدار الثقافة بالمزونة فيها شاطح وباطح...) وهذا من وقع الصدمة طبعا. وأعتقد أنّ هذا النوع من النوادي لا يفيد المسرح التونسي ولا بشكل من الأشكال إلاّ أنّه يمكن أي يستقطب الأحداث والشباب ضمن نشاط ثقافي فني عوض أن يصبحوا في الشوارع مع المخدرات والسرقة أو حتى الانتماء إلى التيارات السلفيّة وما تمثّله من تهديدات إرهابيّة للمجتمع ومؤسساته وأفكاره التنويريّة.

أمّا النوع الأوّل من النوادي والذي - كما ذكرنا آنفا - يشرف عليه محترفون، تكوّنوا على الميدان، وهذا النوع يمكن أن يكون في نوادي دور الثقافة أو حتّى بعض المبيتات الجامعيّة أو في نوادي المؤسسات الاقتصاديّة أو الجمعيات. وهذا النوع من النوادي يمكن أن يكون مفيدا

للمسرح وخاصّة الإنتاج، أي إنتاج مسرح. ولكن باعتبار أنّ النوادي في مجملها لا تملك إمكانيات مادية هامّة بحكم أنّ المسألة تتعلّق بالهواية والهواة وهؤلاء لا يحصلون على دعم هام من وزارة الثقافة (وزارة الثقافة تساعد المحترفين أما الجمعيات والهواة فأقصى دعم هو 2000 دينار ودعم بعض العروض) والنتيجة أنّ الإنتاج لا يكون حسب المواصفات التقنية للعرض المسرحي ومتطلباته المادية. ثم إن هذا الذي تكوّن على الميدان عادة ما يكون غير قادر على قيادة المجموعة والسير بها سيرا سليما للسيطرة على جميع عناصر العرض المسرحي (التمثيل، الإخراج، الديكور، الإضاءة، الملابس...) فيدخل عالم الإكسسوارات قصد الإبهار وتغطية نقاط الضعف في العمل (الدخان...، Stroboscope) بدون توظيفه لغايات جماليّة أو دراميّة.

أما النوع الذي يهمّني فعلا رافدا أو مُعينا للمسرح التونسي، هي النوادي في المسرح المدرسي والمسرح الجامعي بدرجة أقلّ لأنّ الأوّل مؤطّر من طرف معلّمي الفنّ المسرحي في البداية وهم المتخرّجون من مدرسة التمثيل العربي ثمّ من مركز الفنّ المسرحي ثم في مرحلة أخيرة المتخرّجون من المعهد العالي للمسرح، وهم بطبيعة الحال أساتذة مسرح. أمّا بالنسبة إلى المسرح الجامعي فليس هناك تأطير منظّم يمكن أن نعتمده مرجعًا لهذا النوع من النوادي بالرّغم من وجود تظاهرة سنويّة في مدينة المنستير تتجاوز حدود الوطن لتحتضن العديد من التجارب العالمية وإن كانت هذه التجارب متفاوتة المستوى، إذ يشارك فيها على قدم المساواة بعض النوادي التابعة للمعاهد والمدارس والتي تكوّن للمسرح وبالتالي تكوّن محترفين ونجدهم يتنافسون مع نواد أخرى في مبيتات جامعية أو كليّات أو معاهد عليا غير متخصّصة في المسرح.

أما المسرح المدرسي ونواديه فهي التجربة المميّزة باعتبارها مؤطرة من مختصين في الفنّ المسرحي بشكل عام وبالتالي مراجعها معروفة وأهدافها واضحة وتصوّراتها مبنية على فهم أكاديمي لدور المسرح في تربية النشء وتهذيبه وتعليمه بأساليب وتقنيات معروفة عند الأساتذة المباشرين لهذه النوادي المسرحيّة.

أستاذ المسرح في الوسط المدرسي :

بُعث النشاط المسرحي المدرسي خلال السنة الدراسيّة 1962 - 1963 بعد خطاب الرئيس السابق الحبيب بورقيبة سنة 1962، هذا الخطاب الهام الذي أرسى تصوّرا واضحا لتركيز بنية تحتيّة مسرحيّة. شملت هذه التجربة في البداية 30 معهدا موزعة على كامل تراب الجمهوريّة. في أواخر السبعينات لامست التجربة مائة معهد ثانوي. تعليم المسرح يوجه لكل الأقسام وكل الفروع (أدبي، علمي) ويتمّ تدريس المسرح عموما يوم الجمعة بعد الظهر. أستاذ الفنّ المسرحي يُطالب بـ 24 ساعة عمل في الأسبوع موزعة على المعاهد الثانوية والإعدادية وفرق الهواة... الأستاذ مُطالب بأن يمارس عمله في 3 أو 4 معاهد في نفس الوقت بمعدّل 50 تلميذا في القسم. منذ سنة 1964 وقع سن المباريات المسرحية المدرسية الجهوية والوطنية وأسندت جوائز للنوادي والتلاميذ المتميّزين وتمثّلت الجوائز في كتب وتربصات في فرق مسرحيّة عالميّة وتظاهرات ثقافيّة في الخارج مثل مهرجان (Avingion) (3).

دخل المنشّطون المدارس الثانوية وهم مهمّشون نوعا ما إذ أنّ المعلّمين أو الأساتذة أو المنشطين وضعوا في بداية الأمر تحت إشراف أساتذة اللّغة العربيّة : «إنّ الإطار الذي يشتغل فيه هؤلاء المدرسون هو إطار مهمّش حتّى من طرف الوزارة التي قدّمت تصوّره، لأنها وضعته في البداية تحت وصاية أساتذة اللّغة العربيّة...» (4).

كان أساتذة اللّغة العربيّة يتفقدون المنشطين أو الأساتذة المكلفين بالسهر على التعليم التلاميذ لغة عربية سليمة، ولكن سرعان ما وقع التخلّي عن هذا التمشّي أولا بسبب إحساس المنشطين بأنّهم أساتذة من درجة ثانية أو ثالثة، وبالتالي لا يمكن أن تكون

لهم سلطة على التلاميذ الّذين يدرّسونهم، كذلك تبيّن بوضوح أنّ مستوى هؤلاء كان ممتازا خاصّة في امتلاك اللّغة العربيّة.

إنّ الكثير من الدراسات الّتي قدّمت حول وضعية المدرسين للفن المسرحي تتفق على أنّ هؤلاء الأساتذة غير راضين عن وضعهم وسط المعاهد الثانوية التونسية سواء من حيث احترام الإدارة لهم وعلى رأسهم مدير المعهد، وثاني هذه المشاكل يتأتّى من احتقار زملائهم الأساتذة في الاختصاصات الأخرى، وعدم احترام التلاميذ لمحتويات دروسهم لأنّهم لا يجرون فيها امتحانا آخر السنة. ثمّ إنّ المعاهد الثانوية عادة ما تكون غير مجهّزة بقاعة خاصّة بالتدريبات المسرحية. ثم إنّ أستاذ الفنّ المسرحي يدرّس خارج أوقات الدروس العادية ممّا يجعل التلاميذ يتغيبون عن الدروس وحتى إذا حضروا لا يحترمون الأستاذ. ثم إنّ النصوص التي تفرض عليهم فرضا من طرف لجنة التوجيه المسرحي في البداية، ثم من مدير المعهد، هي في العادة نصوص لا يتفاعل معها التلميذ. إنّ النصوص المفروضة يشترط فيها أن لا تمس الأخلاق أو الدين والسياسة وأن لا تشجّع على اليأس والتشاؤم.

إنّ إصرار أساتذة الفن المسرحي على عدم احترام مدير المعهد الثانوي لأستاذ المسرح متأت أساسا من أنّ الفن مهمّش في بلادنا ودلالة على التفسّخ الأخلاقي ونادرا ما يوجد مدير يكون متفهما لدور الفنون في المجتمع، وهذا يستحق دراسة خاصّة حول دور الفنون في المجتمع (دعايات كثيرة لتونس ـ فريد الأطرش قال تونس أيا خضراء غزت العالم العربي).

إنّ أستاذ الفن المسرحي ينبغي أن يعدّ عملا لمهرجانات المسرح المدرسي (الجهوية، الإقليمية والوطنية) والمدير مشغول بالنتائج التي سوف يحصل عليها الأستاذ في هذه المهرجانات. وهنا تكون مهمّة أستاذ الفن المسرحي شاقة وعسيرة إذ يجد نفسه بين مطرقة المدير الراغب في شهرة معهده في المهرجانات، والإمكانات المادية المنعدمة في الكثير من الأحيان. كلّ عرض يتطلّب ملابس وإكسسوارات وديكور وغير ذلك من مستلزمات العرض المسرحي والمدير عاجز عن توفيرها أما بسبب ضعف الإمكانيات المادية أو عدم إيمانه بأنّ العرض المسرحي يتطلّب تمويلا ماديا لشراء المستلزمات. ثم يجد الأستاذ نفسه أمام التلاميذ، مصمّم أزياء وديكوراتور، ومصمم إضاءة وإخراج، وموسيقى وحتى التمثيل في الكثير من الأحيان. وبطبيعة الحال كانت النتيجة ضعف الكثير من الأعمال التي تقدّم في مهرجانات المسرح المدرسي وعدم جدواها في الساحة المسرحية التونسية. ومن هنا أيضا جاءت خيبة أمل أستاذ الفن الّذي يعرف جيّدا أن متطلبات العرض المسرحي ليست سهلة بالشكل الّذي يتصوّره مدير المعهد، لأنّ الأستاذ درس ليكون محترفا.

آخر إشكاليات أستاذ المسرح أو مصاعبه، هي عدم إيمان الإدارة المركزية بجدوى وجوده داخل الإطار التدريسي بالمعهد، إذ أنها تنظر إليه نظرة مختلفة عن أستاذ الرياضيات أو العلوم الطبيعية أو الفيزياء، وهذه ظاهرة أيضا تستحق الدرس ونظرة الدولة نظرة استراتيجية لتدريس الفنون وإدخال الثقافة المسرحية إلى كل تونسي في ظلّ ظروف تصاعد فيها التعصّب والإرهاب. وفي ظلّ هذه الظروف ما أحوجنا إلى فكر متسامح فكر يؤمن بالحواربدل العنف، بالانفتاح بدل التعصّب، والمسرح هو فنّ الحوار والتسامح بامتياز.

النوادي المسرحية كثيرة ومنتشرة في الكثير من الفضاءات سواء في الجمعيات أو في المدارس أو غيرها. ولكن الكثير من هذه الممارسات المسرحية في النوادي لاترقى إلى أن نطلق عليها مصطلح مسرح بالمعنى الدقيق والتقني لمفهوم المسرح، ولكن تبقى رغم ذلك وسيلة عملية لغرس المسرح في الناشئة المتتبعين والفاعلين في هذه النوادي.

النوادي يمكن أن تكون رافدا أساسيا للمسرح التونسي وخاصة نوادي المسرح المدرسي ونوادي المسرح الجامعي، ويمكن أيضا أن تساهم بفاعلية في حركية المسرح التونسي الذي يعيش انتعاشة حقيقية

بفضل الدعم المتواصل الّذي توفره الدولة من خلال وزارة الثقافة والمحافظة على التراث. هذا لا يعني أنّ كل نتاجات النوادي جيّدة ومثرية للمسرح التونسي، بل أذهب إلى القول بأنّها سلبية التأثير على هذا المسرح وعبءًا ثقيلا على رجالاته المتكوّنين تكوينا مسرحيا وذلك من خلال دخولهم المسرح من باب الهواية ثم سرعان مايقفزون إلى باب الاحتراف، والأمثلة على ذلك كثيرة وخاصة أنّ القطاع لا يخضع إلى تنظيم صارم يمكن أن يحمي المحترفين فعلا.

لاشكّ أنّ تجربة النوادي المسرحية مفيدة على المستوى الوطني والمجتمع المدني، خاصّة في مجال الظروف التي يعيشها المجتمع العربي الإسلامي عموما والمجتمع التونسي خصوصا، من ردّة دينية عنيفة جعلت من مجتمعاتنا تتهم بالتعصب والإرهاب. ولاشكّ أيضا أنّ الفنون تفتح الفكر وتطوّر المعرفة وتنشط الخيال وتبعث على الأمل في الحياة وفي العيش الكريم، وتشجّع على نبذ العنف والتطرّف والإرهاب. ولكن ينبغي أن نحتاط ممّن يتخرجون من هذه النوادي، ولا ينبغي أن نعمم هنا، إذ أنّ المسرح يغري خاصّة في ظلّ البطالة المتفشيّة في الأوساط الشبابية، ووسط إغراء النجومية فالكثير من هؤلاء المنتسبين لهذه النوادي يشكّلون عائقا أمام مدارس التكوين وأمام المختصين في الفن المسرحي، إذ أنّني أرى أنه من الظلم ومن غير المعقول أن يتقابل متخرّج من المعهد العالي للمسرح بتونس مع شخص قضي سنة في ناد من النوادي المنتشرة في البلاد التونسية فهي حصة اختيار (Casting).

المسرح يغري من هبّ ودبّ دون الفنون الأخرى لأنّ قواعده ـ وحسب ما يعتقد البعض ـ ليست صارمة كالموسيقى أو النحت أو الرسم أو غيرها، فالشقلبة يمكن أن يقوم بها مختص وأن يقوم بها شخص عادي. ولذلك هو الفن الّذي كثر فيه الطفيليون والمتطفلون وهناك وسائل تستقطبهم وتدخل في منافسات غير شريفة ممّا يعود بالضرر على أهل القطاع وعلى القطاع نفسه.

المصادر والمراجع

1) Badra, Bchir : La combinatoire Dramatique du théâtre en Tunisie, cahiers du CRS, p.38.
2) Jammoussi , Lassad : 20 Ans de théâtre Scolaire en Tunisie, Thèse de 3ème Cycle, S/Mme Gourdon, Paris III, p.73.
3) Badra, Bchir : L'inadequation formation théatrâle - emploi, cahiers du CRS, p.21.
4) Badra, Bchir : IBID, p.17.

مسـرح الهوايـة :
البحث عن مدلوليْ التطـوّع والحريـة

حمادي المزّي

وقع التأسيس لمسرح الهواية كقطاع خصوصي في غضون الستينات بالموازات مع قطاعات المسرح المحترف، للتنشيط المسرحي المدرسي وتظاهرات كأسبوع المسرح والاحتفال باليوم العالمي للمسرح.

ومن المرجّح أن عملية التأسيس هذه تخضع إلى إرادة سياسية وإدارية أكثر ممّا تنبع من مقتضيات تصنيف الممارسة المسرحيّة.

فهل يمكن حصر مفهوم الهواية في قطاع منفرد بذاته والحال أنّ الهواية حالة ذهنيّة تتوفر في الهواة قطعا فمن الجدير التفريق بين الهواية في مدلولها النّفساني، بمعنى أنها تمثل ميل «المبتلى» بها إلى المسرح وشغفه به ورغبته في ممارسته والبحث في صيغة الجمالية وتجريبها من جهة، والهواية كهيكل منظّم له مواصفاته الترتيبيّة والإجرائيّة.

وإذا أمعنّا النظر في تطوّر تجربة الهواية التطوعي الذي تتحدّد به في المطلق لوجدناه قد تآكل مع بروز نسق الاحتراف.

نتج عن إدماج المسرح الهاوي في قطاع مؤسساتي ارتباك في منحى هذه التجربة وفي علاقتها بالتعبيرة المسرحية من جهة، ومن جهة أخرى في علاقتها مع الإدارة الثقافيّة.

إنّ الصيغة الجمعياتيّة لهياكل مسرح الهواية تستمد منطلقاتها ومبادئها من الأحلام والرؤى المتعلقة بالمجتمع المدني. ففي المجتمعات الغربيّة يرتبط مسرح الهواية ومنذ التاريخ القديم للمسرح بمفهومين أساسيين هما مفهوم التطوع والحرية وهما مفهومان من المفاهيم المحدّدة للمجتمع المدني.

من هنا أيضا يطرح السؤال الحرج :

هل يجدر دعم مسرح الهواية دعما عاديّا مباشرا من طرف الدولة وبنفس الإجرائيّة التي يتمّ بها دعم المسرح المحترف ؟

يقابل دعم الدّولة للمسرح المحترف شروط احترافية ومقتضيات تتشكّل بمقتضى منطق السّوق والعرض والطلب مع فوارق الخصوصيّة الثقافيّة لهذه السّوق كما يدخل فيها اعتبار التوجيه المسرحي النظامي.

والمعلوم أن مسرح الهواية خاضع لشرط التوجيه المسرحي، ولكن، هل يتقيّد بنسق السوق ومنطلقها ؟

وفي السياق نفسه أسئلة أخرى تتفرّع :

- هل أنّ منطق الطواعيّة والتطوّع وعدم التفرّغ المهني في مسرح الهواية كخاصيّة من خاصياته المبدئيّة يقبل إجرائيّة الاحتراف المتمثلة في صيغة دعم الإنتاج وترويجه ؟

إنّ النوايا الخلفية لدعم مسرح الهواية لا تقبل التشكيك في خياراتها والتي تتمثل في تشجيع مسرح الهواية وفي دعمه كحالة ذهنيّة يمكن أن يستفيد منها المسرح المحترف وينبع من طاقاتها الفكريّة ومدوّنة بحثها وتجريبها، كما يمكن للمجموعة أن تغنم منها على مستوى التأسيس لثقافة مسرحيّة وتنميتها.

إلاّ أنّ واقع التجربة أثبت أنّ مؤسسة مسرح الهواية أحدثت خلطا كبيرا في أذهان ممارسيه، بحيث أصبح تعاطي مسرح الهواية عبارة عن قضاء مرحلة اختبار وتجريب في الممارسة المسرحيّة يطمح صاحبه بعده إلى «الارتقاء» إلى الممارسة المحترفة. حتّى أنّ المترشحين لبطاقة الاحتراف المسرحي غالبا ما يدعّمون ملفّات ترشّحهم بمشاركاتهم المتعدّدة والطويلة الأمد في جمعيات مسرح الهواية.

بالرجوع إلى تجربة مسرح الهواية في بداياتها ومنذ أوائل القرن العشرين، نلاحظ أنّها قامت على قاعدة الحلم المجتمعي..

ولد المسرح التّونسي في مهد الهواية واضطلعت به نخبة دافعت عنه لا كمهنة - فالمصطلح سابق لأوانه آنذاك - ولكنّها سعت إلى إثباته كتعبيرة وتطوّعت لذلك وكافحت من أجله كحقّ من حقوق المجموعة - بما في ذلك الفنّانون والجمهور - في الانخراط فيه.

وقد تحدّدت أهداف ذلك النّضال بفرض فنّ المسرح ولكن أيضا بالتأسيس لثقافة مسرحية مجتمعيّة تتعدّى ممارسة الفنّ المسرحي إلى مقاومة القوى الذهنيّة المعادية والمحقّرة للمسرح إلى جانب التّصدي بالمسرح لقوّة الاستعمار.

ومع بروز مفهوم الاحتراف، طرأ نوع من الفتور على مسرح الهواية في مدلوله التّطوّعي وفي مقترحه الباحث والمجرّب في مسالك الإبداع. كما أنّه تخلّى عن دوره في تطوير الثقافة المسرحيّة.

بدأت علامات ذلك الفتور في أوائل التسعينات، وعندها تخلّصت وزارة الثقافة من منشطي وأساتذة المسرح الذين كان لهم دور فاعل في تأطير جمعيات مسرح الهواية لدى الناشئة المدرسيّة، ولدى شباب المسرح الجامعي إذ اضطلعوا بتكوين ثقافتها المسرحيّة ورعوا الطاقات التي كانت بينها والتي سيكون للبعض منها فيما بعد شأن في المسرح المحترف.

بالمقابل، تعدّدت هياكل مسرح الهواية وأصبح عدد الجمعيات اليوم يفوق عدد الهياكل المحترفة (196 فرقة هاوية مقابل 143 هيكل محترف).

وهنا أيضا يطرح السؤال : هل يمكن أن نقيس تطوّر قطاع الهواية بنسق الإنتاج أم بنسق الإبداع ؟

إنّ التقييم الإحصائي لمسرح الهواية يبرز مؤشرا لظاهرة غريبة وهي التكاثر العددي لجمعيات مسرح الهواية، فهل إنّ هذا التكاثر يشكل ظاهرة توعيّه ؟ وهل أنتجت هذه الظاهرة جيلا جديدا من المسرحيين الهواة الحاملين لمشروع مسرحي منخرط في قضايا التجربة المسرحيّة في مختلف أبعادها الجماليّة والفكريّة والاجتماعيّة ؟

وما هو دور جامعة مسرح الهواة في استكشاف كوامن هذه الظاهرة والمحافظة على الحالة الذهنيّة للهواية.

ألا يقتضي اللّبس المهيمن على عدّة تجارب في مسرح الهواية مراجعة الصيغة الحالية لدعم مسرح الهواية ؟

إنّ القيمة المالية المرصودة لهذا الدّعم على أهميتها لا تفي بالحاجيات الحقيقيّة لمسرح الهواية بقدر ما تؤكد اللّبس المتفشّي في القطاع والذي تكاثرت فيه جيوب الاحتراف المقنّع.

فربّما استفاد مسرح الهواية من تأطير يدعم استعداداته

ويثبتها كما يمكنه الاستفادة من الاندماج في الفضاءات الثقافيّة العموميّة مثل دور الثقافة العموميّة ودور الثقافة والمراكز الثقافيّة.

ولعلّ ذلك يكون دافعا من دوافع تطوير تجهيز هذه الفضاءات وتفعيل دورها في تنمية الثقافة المسرحيّة واستقطاب المواهب المسرحيّة والإحاطة بها.

وكشكل من أشكال استعادة المدلولين الأساسيين لمسرح الهواية، فهلاّ يجدر إحياء مفهوم التجريب والبحث في شكل ورشات للكتابة والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا والتوضيب ؟

ثمّ ألا يجدر بمسرح الهواية الاستقلال بذاته وصياغة منظور جمالي متحرّر من مقتضيات السوق ؟

إنّه من الطبيعي أن يتكاثر مسرح الهواية بمسالك الإبداع المنتهجة في التجارب المحترفة، لكن ألا يجدر به أن يتفرّد عنها بانشغالاته الخصوصيّة ؟

إنّ سؤال التفرّد والإضافة في البحث المتحرّر لا يمكن أن يطوّره الدعم المادي لمسرح الهواية بقدر ما يتطلّب تأطيرا معرفيا يدفع بهذه التجربة إلى ما وراء الأسئلة الماديّة والآنيّة إلى خوض الحدث المسرحي في خلاصته وعمقه وفيما يطمح إليه من حلم لا مجال فيه للأجوبة المطمئنة.



مسرح الهواية : أيّ آفـاق ؟

يحي يحي

إن المتأمل والدارس لحركة المسرح الهاوي أو الجمعيات المسرحية كما يريد البعض تسميتها يلاحظ بجلاء المراحل التي مرّ بها الفعل المسرحي مع خصوصية كل مرحلة وفق الواقع الموضوعي من ناحية ودرجة التفاعل والوعي بالعملية المسرحية من ناحية أخرى.

ففي البدء كانت الهواية المسرحية.

فالجمعيات هي التي على عاتقها مرحلة التأسيس ونقل هذا الفن العظيم وهي مرحلة تأثرت بالوضع السياسي- استعمار مباشر- حيث كان الخطاب يندرج ضمن منطق سياسي توعوي تحريضي ثم في مرحلة بناء الدولة الوطنية بعد الاستقلال اتسم الخطاب بالبعد الاجتماعي والأخلاقي في محاولة للقطع مع السائد المتخلف وقد كان الخطاب المسرحي عموما يسند إلى نصوص منقولة ومقتبسة تعرض بدون مرجعية فنية أو فكرية ولا تتسم بأي بعد جمالي و«إستيتيقي» مما حدا بهذه الفرق إلى الانزلاق في مسرح شعبوي يعتمد على شحنة من الإضحاك والشعارات السياسية المباشرة.

لكن رغم ذلك يحسب للمسرح الهاوي بداية التأسيس وشرف نشر هذا الفن العظيم بربوع البلاد التونسية ومع بروز نخبة درست المسرح بفرنسا بدأت بوادر الاحتراف المسرحي تبرز وذلك بتأسيس الفرقة البلدية بتونس العاصمة تلتها فرقة الكاف وما صاحب ذلك من حركة تنظيرية وأدبية (بروز حركة الطليعة خصوصا) وفي خضم هذا التحول الذي أفرز خطابا مسرحيا يعتمد على مشاريع تلتزم بخط تأسيسي همها البحث والتجديد في محاولة لتأصيل المسرح. لكن مع الأسف وقعت هذه التحولات على انقاض مسرح هاو لم يستطع مواكبة الروح التجديدية ومحاولة البعض الحسم والقطع معه ونعته بـ «مسرح الجمال» إشارة إلى مسرحية «الجمل ضحك ضحكة» و«الجمل ما يراش حدبتو».

كانت هذه النتيجة حتمية ومنطقية، وكان يمكن تجنبها لو وجدت تلك الجمعيات التأطير الفني والتقني المناسب ولم يقع التعامل معها بمنطق اقصائي. وكما سنلاحظ لاحقا فإن كل من يريد إثبات ذاته أو التبشير بمنحى جديد يجد في المسرح الهاوي ظالته ليركب الموجة وينعت العاملين والناشطين فيه بشتى النعوت «بيان الأحد عشر سنة 1966».

هذا الوضع عمق الأزمة وخلق قطيعة بين العاملين في المسرح (المحترف) والناشطين فيه (الهواة) وربما هذه سمة من سمات المسرح التونسي فكلما مر القطاع المسرحي بأزمة إلا وانعكست على العاملين فيه من محترفين وهواة ودخولهم في صراع هامشي حول من له أحقية التمتع بالدعم. وإذا ما تجاوزنا هذا الاشكال لأن المجال ليس

مجاله والقضية مغلوطة من أساسها فإننا نقف على بروز نخبة من الشباب هم نتاج المسرح المدرسي الذي شهد الازدهار طيلة فترة السبعينات والثمانينات إذ أن مجموعة من الشباب مهووسون بالمسرح تتلمذوا على يد مؤطرين أكفاء واكتسبوا المعرفة والوعي بالعملية المسرحية، مجموعة حملت مشاريع جمالية وفكرية وانساقت وراء أحلامها فبرزت فرق أثرت في المشهد المسرحي التونسي «الحبيب الحدّاد باجة ، آفاق المسرح بقابس، الحلقة تونس ، فرقة قصور الساف، فرقة بلدية دوز، فرقة قربة ... فرق حاولت أن تنحت لنفسها مسارا مسرحيا مختلفا عن السائد، حاولت التأسيس والكل وفق خلفيته الايديولوجية والفنية فتعددت الأنماط من البراشتية إلى الاحتفالية.

تلك مرحلة اتسمت بدعم معقول للجمعيات المسرحية إذ اعتبرت آنذاك خلايا إنتاج وتنشيط وفي المقابل أدّت الجمعيات دورها وساهمت في تأصيل المسرح ونشره واستقطاب الجمهور. وفي تلك الفترة (كان من المستحيل الغاء عرض بسبب غياب الجمهور)... مرحلة شهد فيها المسرح الهاوي التميز وحصلت الإضافة المرجوّة وانصهرت حركة المسرحيين الهواة صلب المشهد المسرحي التونسي وتأسست علاقة تكامل بين المحترف والهاوي «أحمد السنوسي يتعامل مع فرقة الحبيب الحداد، أنور الشعافي يتعامل مع فرقة دوز للمسرح، المنصف السوسي يفتح الآفاق أمام المتميزين من الهواة للعمل بالمسرح الوطني إضافة لتخصيصه حيزا هاما للهواة في برمجة أيام قرطاج المسرحية.

وأصبحت المسرحيات المنتجة صلب الجمعيات المسرحية تمثل تونس أحسن تمثيل في المهرجانات الدولية وتترك أحسن الانطباعات لدى المشاهدين وأهل المهنة.

وكان هناك من لم يرق له هذا المشهد فتكررت الصورة النمطية القديمة: صراع بين المحترف والناشط المسرحي والسبب مالي بحت لا يمت للهاجس الابداعي بصلة وخضعت الأعمال المسرحية للجمعيات إلى منطق غريب يتنافى وفلسفة الجمعيات فقد نظم وقتها سوق.. نعم سوق مسرحي، وهو توجه ظاهره انتقاء الأعمال الجيّدة والمتميزة وباطنه تحجيم دور الجمعيات في المشهد المسرحي التونسي لتمهيد المناخ لظهور مراكز الفنون الدرامية التي تأسست بعد حلّ الفرق الجهوية وخصوصها فتح المجال أمام الشركات الخاصة لتعلن عن ميلاد مرحلة جديدة.

وكنتيجة لهذه الاختيارات تقلص دور الجمعيات المسرحية التي تحول البعض منها إلى شركات خاصة وأصبح التهافت على بعث شركات انتاج مسرحي هوالسّمة التي ميزت عشرية كاملة. هذا التهافت مردّة مالي ولا يحمل أيّ هم إبداعي ومن مفارقات هذا الوضع أن رئيس جمعية مسرحية نجده صاحب شركة انتاج مسرحي وينشط في القطاعين حسب ظروف الإنتاج أي أنه إذ لم تدعم مسرحيته من طرف وزارة الثقافة يحولها إلى الجمعية المسرحية التي يرأسها لإنتاجها !

وهذه الاختيارات أفرزت أيضا ممثلين لا يفقهون فن التمثيل ففي غياب التأطير والتكوين والرسكلة صلب الجمعيات أصبح الممثل همه أيضا جمع المال ولا تسمع منهم إلا جملة «صبّوش» والممثل منهم «يعمل» في أكثر من مسرحية وأكثر من شركة وأصبح المشهد المسرحي بالنسبة له حضيرة بناء كبرى وهو يتنقل بين مقاولاتها.

هذا حالنا اليوم، أحلامنا الوردية تنهار ومحاولات التأسيس لحركة مسرح هاو فاعلة ومتاعلة تلاشت. فالجامعة التونسية للمسرح كهيكل أصبح خاويا ويمرّ بأزمة مستمرة منذ عقود فهو عاجز عن فعل أي شيء في غياب مقر وغياب منحة محترمة (المنحة الحالية: 3 آلاف دينار) وغياب مؤطرين يوضعون على ذمة الجامعة، وغياب جمعيات منخرطة وغياب تنسيق بين الجامعة وسلطة الاشراف، يغيب المسرح عندها وتحضر المقاولات ويتفشّى منطق «خلينا ناكلوا الخبز» ومنطق تأسيس الجمعيات بدون أيّ خلفية إبداعية فمجرد خصومة تسمح لممثل مبتدي أن يؤسس جمعية مسرحية «حتى يأكل الخبز» كغيره.

هذا وضع مسرحنا وهذا وضع جمعياتنا وجامعتنا فكيف السبيل للخروج من هذه الورطة كيف لنا أن نؤسّس لتوجه جيد؟ كيف نجعل من الفعل المسرحي أداة لاستقطاب واحتواء الشباب؟ كيف تكون الجمعية المسرحية مشعة في محيطها وهل الجمعيات المسرحية خلايا إنتاج أم هياكل تنشيط ؟ وأي علاقة بين الاحتراف والهواة؟

وحتى لا نطيل نسوق جملة من المقترحات ربّما تكون منطلقا لنقاش يؤدي إلى بلورة تصور واضح لمستقبل القطاع.

1 - فتح قنوات حوار وتشاور مع سلطة الإشراف (وزارة الثقافة) لوضع رؤية شاملة لدور القطاع في الساحة الثقافية.

2 - تمكين الجامعة التونسية للمسرح من مقر لائق وميزانية تمكنها من وضع برامج تربصات وتكوين ورسكلة.

3 - إصدار بطاقة مسرحي هاو تكون عبارة عن إجازة تمكن حاملها من ممارسة النشاط المسرحي وتكون ملزمة لكل الناشطين في القطاع.

4 - اعتبار الجمعيات المسرحية هياكل إنتاج وتنشيط والجمعية التي لا تنتج عملا مسرحيا وتقوم بدور تنشيطي تعتبر جمعية ناشطة وتسند لها منح على نشاطها.

5 - خلق شراكة فاعلة بين الجمعيات المسرحية ودور الثقافة تتبنى بموجبها دور الثقافة الجمعيات وتقوم هذه الأخيرة بتأطير وتنظيم العروض المسرحية والإشراف على نادي المسرح وبصورة عامة تحدد اتفاقية إطارية حدود ومجالات هذه الشراكة.

6 - العودة إلى دعم الإنتاج في قطاع الهواية وفق ملفات وشروط محددة.

7 - مراجعة منحة العروض.

8 - تعتبر الجمعيات المسرحية خلايا تشغيل بما أنها توفر مواطن شغل موسمية لخريجي المعهد العالي للمسرح وبعض الممثلين العاطلين عن العمل، ومن غير المعقول أن تخصم من المنح المسندة 15% باسم أداءات والحال أنها يجب أن تتمتع بامتيازات عديدة.

9 - تفعيل دور البلديات في دعم الجمعيات المسرحية وإقامة علاقة شراكة مع وزارة التربية بما أنّ المسرح المدرسي يعتبر جزءا من حركة المسرح الهاوي.

المسرح المدرسي

حبيب غزال

إن مسرح الطفل جنس إبداعي حديث لم يظهر كمصطلح وممارسة إلا في أواسط القرن العشرين حتى أن مارك توني قال - حسب ما يذكر أحمد نجيب في كتابه «فن الكتابة للأطفال» - اعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة سوف تنجلي قريبا. إنه أقوى معلّم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيّب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال.

وقد اعتنت عدة مؤتمرات ومنظمات غربية أساسا بمسرح الطفل كمصطلح ومضمون من ذلك ملتقى المعهد القومي للتربية المستمرة 1963 بمدينة MARGLY LE ROI بفرنسا وملتقى مسرح الأطفال العالمي بلندن 1964. وقد أفضت أبحاث مثل هذه الملتقيات إلى التمييز بين المسرح المنتج من طرف الأطفال والمسرح الذي ينتجه محترفون وموجّه للأطفال مع التأكيد على أهمية النوعين والدعوة إلى عدم إرهاق الطفل سواء كان منتجا أو متلقيا وجعله يتعامل مع مسرحه باريحية وسعادة.

والسرور الذي يجلبه مسرح الطفل للطفل يعدّ في حدّ ذاته مبرّرا لوجود هذا الجنس الإبداعي ولكنّه يحمل في نفس الوقت أهدافا وغايات أخرى أبرزها أنه يمثّل وسيلة لإيصال تجارب الكبار للأطفال، تجارب توسّع مداركهم وتساعدهم على فهم محيطهم، كما أنّه يمكّنهم بالتوازي من التعبير عن خلجاتهم ومواهبهم.

ولأنّ المدرسة أهمّ مؤسسة تجمع الأطفال وتضطلع بالدور التربوي فقد تصدّت فيما تصدّت إلى تربية الحس الفني للطفل وتنمية ملكات الإبداع لديه وإتاحة الفرصة أمامه للإطّلاع على كنوز الثقافات والفنون.

وفي هذا الإطار ظهر مسرح الطفل إنتاجا وتلقيا كرافد مهمّ في العملية التربوية فإضافة إلى الأهداف الخصوصية لهذه الممارسة فإنها تتمدّد لتحقق أهداف مواد وأنشطة أخرى مثل تطوير الملكة اللغوية والقدرة على التعبير والتعامل مع المجموعة وإثراء الثقافة العامة. وتدريب الناشئة على التعامل مع الفضاء والتصرّف فيه فتعينهم على إدراك مفهوم الشبكة مثلا والتموضع داخل الحيّز الفضائي.

عرفت الممارسة المسرحية في تونس منذ بداية الخمسينات بتأسيس (مدرسة التمثيل العربي سنة 1951) التي كانت تقيم دروسا ليلية وتمتعت بمنحة من إدارة

التعليم والمعارف آنذاك قبل أن تصبح فرعا للمعهد القومي للموسيقى والرقص ثمّ تحوّلت إلى (مركز الفن المسرحي سنة 1966) إلا أن هذا المركز أغلق سنة 1978 لتتعطل دروسه لمدة عامين كي يتحول سنة 1980 إلى المعهد العالي للفنون الدرامية.

أما في المعاهد الثانوية فقد عرفت هذه الممارسة في تونس بشكل واضح في ستينات القرن الماضي وقد كانت أهم ملامحه وخطوطه الأساسية :

الحفاظ على الشخصية التونسية وتمسّكها بالقيم الإنسانية وبداية من جانفي 1963 انطلق نشر النشاط المسرحي في المعاهد الثانوية وهي تجربة اعتمدت أربعة عناصر :

1 - إنّ المسرح لا ينمو ويتقدّم إلاّ على كاهل الشباب المثقف،

2 - إنّ المسرح المدرسي يعلّم الخطابة والإقدام ويكون الذوق الجمالي لدى الشباب،

3 - إنّ المسرح المدرسي يسمح باكتشاف ذوي المواهب والاستعدادات الفطرية ويمكّن بعضهم من اتّخاذ هذا الفنّ مهنة في حياتهم،

4 - إنّه يمكّن من حل مشكلة ظهور المرأة في المسرح التونسي.

وبدأت تجربة المسرح المدرسي بتكوّن نواد وفرق مسرحية تلمذية في صلب المعاهد الثانوية. وبرعاية بعض الأساتذة المشرفين والمتحمسين لهذه المادة المستحدثة ثم تدّعم الإطار بخرّيجي مراكز الفن المسرحي. وقد أثمر وجود هذه الفرق التلمذية تأسيس تظاهرات خاصة بها على المستويين الجهوي والوطني. والمشاركة في عدة تظاهرات وملتقيات تلمذية عالمية (إسبانيا، فرنسا، بلجيكا، المملكة المغربية والكندا...) والتألق فيها بالحصول على عدّة جوائز.

وقد مكنت هذه التظاهرات من ترشيح قائمة هامة من المسرحيين التلاميذ للمشاركة في تربّصات تكوينية بالخارج كفرنسا حيث أرسل عدد هام منهم إلى مهرجان «أفينيون».

وفي مرحلة ثانية تدرّج النشاط المسرحي ليمسّ تلاميذ المدارس الابتدائية بعد أن ظلّ طوال أكثر من خمسة عشر عاما مقتصرا على تلاميذ المرحلة الثانوية، وقد جاءت تجربة الابتدائي بفعل حماس عدد من المعلمين وشغفهم بالمسرح (مثلما قام به عبد الرحيم اليانقي في مدرسة نهج يوغرطة بباردو سنة 1976) أو بتدخّل من وزارة الثقافة التي قامت سنة 1976 بجلب مجموعة من المنشطين البلجيكيين لتنشيط حصص مسرحية بالمدارس الابتدائية.

غير أن هذا الزخم يسجّل تراجعا في فترة الثمانيات وصل حدّ إلغاء بعض دورات المهرجان الوطني للمسرح المدرسي.

وبدأ المهتمون بهذا القطاع وخاصة منهم المربين يتساءلون عن جدوى مهرجان المسرح المدرسي وعلاقته بالتنشيط فهل هي علاقة عضوية ونابعة من الحاجات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمحيط المدرسي أم أنها علاقة «متعة» آنية يبررها توظيف المسرح المدرسي، كما يذكر ذلك الأستاذ (حمادي المزّي) في كتابه «التنشيط المسرحي المدرسي في تونس» مما حدا بسلط الإشراف إلى مراجعة نظرتها لهيكلة المهرجانات ومحتواها والأهداف المرجوّة منها.

وبفضل قانون الإصلاح التربوي لسنة 1991 تمّ بعث إدارة الأنشطة الثقافية والاجتماعية والرياضية بوزارة التربية وإعطاء التنشيط الثقافي في المؤسسات التربوية حضورا أكبر وأهمية في صلب العملية التربوية. وقد انعكس ذلك فيما انعكس على الممارسة المسرحية داخل الوسط المدرسي وتحدّدت جملة من الأهداف الواضحة حسب المستوى العمري والتعليمي فأصبح التنشيط المسرحي في المدارس الابتدائية يهدف فيما يهدف إلى :

- تنمية شخصية التلميذ والمساهمة في إعداده لإدراك ذاته والعالم من حوله.

- تمكين التلميذ من اكتشاف قدراته التعبيرية وصقل مواهبه وتفجير ملكات الابداع لديه.

- إذكاء روح المبادرة والمشاركة لدى التلميذ.

- تحسيس التلميذ بالفن المسرحي وترغيبه في الإقبال عليه.

وتتطوّر هذه الأهداف مع بلوغ التلميذ المرحلة الثالثة من التعليم الأساسي لتضيف إليها :

- مساعدة التلميذ على العمل في المجموعة.

- اكتشاف قدرات جسده التعبيرية.

ثمّ ببلوغ التلميذ مرحلة التعليم الثانوي تصبح الممارسة المسرحية قادرة على إطلاع ممارسها على اكتشاف عالم المسرح من خلال التركيز على الفن المسرحي بمختلف مكوّناته ومتمماته من خلال قراءة نصوص ومشاهدة عروض حيّة أو مسجّلة ومعرفة المتممات الركحية بإنجاز تطبيقات هي في النهاية أعمال مسرحية. وقد وضعت جملة من الآليات والمناهج والأساليب والإمكانيات المادية والبشرية لتطوير النشاط المسرحي في المؤسسة التربوية بمختلف درجاتها من أهمها :

- بعث معهد ثانوي خاص بالفنون (المعهد النموذجي للفنون بالعمران تونس) يضم شهادة باكالوريا فنون منها المسرح.

- مدّ جسور التعامل مع مختلف الهياكل المختصة والفنانين لتمكين التلاميذ من الاحتكاك بهم والاطلاع على تجاربهم.

- تعزيز عدد النوادي والترفيع من عدد المنشطين ليبلغ (770 منشطا) ينشطون (13522 تلميذا).

- إعداد فضاءات خاصة بالنشاط المسرحي داخل المؤسسات التربوية أو استغلال فضاءات أخرى من محيطها كفضاءات دور الثقافة والشباب تفعيلا لاتفاقيات الشراكة المبرمة بين مختلف الوزارات.

- توسيع شبكة نوادي المسرح بالمؤسسات التربوية.

- توسيع مجال التربية المسرحية ليشمل أعدادا أكبر من المؤسسات المعنية والتلاميذ المستفيدين.

- تعزيز الإطار المسرحي بانتداب عشرات الخريجين من المعهد الأعلى للفن المسرحي ليقارب عدد أساتذة التربية المسرحية بالمؤسسات التربوية 236 أستاذ بعد أن كان العدد لا يتجاوز الأربعين في أوائل التسعينات عندما تمّت إحالة هذا الإطار من وزارة الثقافة إلى وزارة التربية والتكوين.

- تنظيم عديد الحلقات التكوينية على المستويين الجهوي والوطني لفائدة القائمين بالتنشيط المسرحي في الوسط المدرسي.

- إصدار وترويج عديد الأدلّة لاعتمادها من قبل المنشطين والمؤطرين.

- عقد اتفاقيات شراكة مع عديد المنظمات والمؤسسات والهياكل المسرحية لتقدم المفيد بالتنشيط والتأطير أو العرض داخل الفضاء المدرسي وخارجه لفائدة التلاميذ.

- تنظيم عديد التظاهرات المسرحية بالتوازي مع المهرجان الوطني للمسرح المدرسي الذي استعاد إشعاعه ودوريته السنوية.

- مشاركة وزارة التربية والتكوين في كل التظاهرات المسرحية الخاصة بالطفل (مهرجانات نيابوليس، حمام سوسة، أكودة بن عروس...).

- إسناد تراخيص لفرق مسرية ذات اهتمام بمسرح الطفل لتعرض أعمالها داخل الفضاء المدرسي.

غير أن الحاجة لا تزال ماسّة لمزيد انتداب المربين لهذا الغرض ولتعميق إعدادهم وتكوينهم تربويا وبيداغوجيا.

إنّ لمسرح الطفل سواء كان في جزئه الذي يكون فيه

الطفل متابعا متفرّجا أو في جزئه الثاني المتيح للطفل الممارسة والتطبيق رصيده في المؤسسة التربوية التونسية وقد مكّنت حلقات هذا الرصيد من تحويل المدرسة إلى أحد المعاقل المسرحية والمزوّد الأهم للساحة المسرحية الوطنية على مدى سنوات.

ولذا فإن مهمة دفع الممارسة المسرحية في الوسط المدرسي ليست مهمة وزارة التربية والتكوين بمختلف هياكلها ومضاعفة العاملين بها ولكنّها مهمة أوسع تقع على عاتق الكثيرين ممن يهمهم أن تظلّ الممارسة المسرحية متطوّرة ومحقّقة لأهدافها العديدة للفرد والمجتمع.



تجربة الفرق الجهوية

كمال العلاوي

في النصف الثاني من الستينات عرف المسرح التونسي منعرجا هاما فيما يخص مجال الإحتراف إذ نعلم جميعا أن أول فرقة محترفة تأسست كانت فرقة بلدية تونس ثم تلتها بعد عديد السنوات فرقة صفاقس ثم فرقة سوسة ثم فرقة الكاف ففرقة قفصة ثم القيروان ثم المهدية فجندوبة وأخيرا فرقة ضاحية تونس الشمالية... في أي المراحل تواجدت هذه الفرق وأي الظروف الإجتماعية والسياسية؟ سؤال ضروري يحدد الجواب عنه قيمة العملية المسرحية إن هي ارتبطت بالأحداث وهي كثيرة ويصعب حصرها في تلك الفترة. فقد عرفت تونس أزمة التعاضد الذي لم يرق لرؤوس الأموال فخلقت جوا من التوتر وكان عدد كبير من الشبان يناهضون أعقاب الإقطاعيين وأصحاب المصانع حيث يدور الحوار عموما على إستغلالهم للعمال والفلاحين ... وطبعا كانوا يميلون إلى الشق الإشتراكي ويطالعون كتب ماركس ولينين ويتابعون الثورة الثقافية في الصين عن طريق الكتاب الأحمر لماوتسي تونغ ومقولاته البليغة وفي نفس الوقت يتطلعون إلى الأحداث في فرنسا والتي أدت إلى انتفاضة ماي 1968... هذا الغليان جعل البعض ممن اطلعوا على أعمال برتولد بريشت وهو رغم كونه يفضل تجنب الدعاية للإشتراكية، وبالدليل انسلاخه عن بسكاتور Piscateur إلا أن نزعته الملحمية التعليمية تفضحه في كثير من الأحيان وهذا واضح في أعماله من نوع «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» وقد اشتغل عليها المنصف السويسي إذ سماها «لاك عرفي ولاني صانعك» و «دائرة الطباشير القوقازية» واشتغل عليها عبد الغني بن طارة وسماها «الفلقة والعصا» ضمن الفرقة القارة بسوسة وكذلك الشأن بالنسبة «للإستثناء والقاعدة» وقد استغلت كثيرا من طرف منشطي المسرح بالمدارس. هذا علاوة على تطويع الملحمية شكلا في عديد الأعمال التي أصبحت موضة في تلك الفترة ولم ينجح في صياغتها إلاّ القليل ممن فهموها على غرار عز الدين المدني وسمير العيادي وربما أفضت هذه الموضة إلى نوع من الفوضى والخلط حتى إن بعض المسرحيات وهذا رأي خاص ربما أساءت إلى المسرح وعمرت طويلا يعني كنزعة تدعي «الشعبية» إذ تتطرق إلى مظاهر اجتماعية من الحياة اليومية بأسلوب برقي سريع وساخر على غرار «كل فول لاهي في نوارو» لعبد الله رواشد و «حوت ياكل حوت» للطيب السهيلي ومواقف بدون كلام للفاضل الجعايبي وهي لا تعتمد الحكاية ولا البناء الدرامي الجيد وإنما هي مواقف هازلة اعتبرها النقاد متنفسا للجمهور، فمواضيعها تخرج من المقاهي لتعود إلى المقاهي وقد ساد هذا النوع من المسرح ووجد جمهوره وتبناه لمين النهدي في عديد الأعمال على غرار «بلاد الهاوهاو» و«فرفر»... أغلق

القوس وأعود إلى المرحلة... هذا بالنسبة للوضع بالداخل... أما بالنسبة للأوضاع العالمية فإن قضية الشرق الأوسط هي التي تتصدر الأحداث خاصة بعد حرب 6 جوان 1967 وما خلفته الهزيمة في النفوس من تشاؤم وغليان... فالمسرحيات التي تطرقت إلى تشرذم العرب وتفككهم عديدة وربما كانت الرقابة المتشددة قد حفزت الكثيرين سواء بالداخل أو بالخارج على التستر وراء التاريخ أو اللجوء إلى قراءة المسرحيات العالمية باعتماد رموز تحيلك إلى الأوضاع العربية عموما... فبالنسبة لتلك الفترة لابد من الإشارة إلى عامل هام يجعل مسرحيات من نوع «ثورة الزنج» لعز الدين المدني و«الزير سالم» لألفراد فرج و«هذا فاوست آخر» لسمير العيادي وهي مأخوذة عن النص العالمي لغوتة و«الطوفان» لمصطفى الفارسي والتيجاني زليلة... و«يوغرطة» لحسن الزملي ثم «مكبث» التي أخرجها المنصف سويسي أو «المحارب البربري» للبشير القهواجي... كل هذه الأعمال تدل على أن المبدعين يتعاملون مع جمهور ناضج فكريا وثقافيا... هذا الجمهور الذي كما قلنا آنفا يميل إلى اليسار... وهذا الجمهور كان لا ينقطع عن مواكبة نوادي السينما ينهل من الأفلام التي تأتينا من الاتحاد السوفياتي إذ كان الشبّان مولعين بإزنشتاين ويناقشون بدراية تقنيات هذا المخرج العملاق. وكانوا يحللون أفلام أوروبا الشرقيّة وأفلام توفيق صالح والأفلام الأمريكية المناهضة لسياسة أمريكا والتي كان يتعرض أصحابها إلى السجون والمنافي على غرار Herbert Biberman صاحب شريط «ملح الأرض» أو دالتون ترمبو أو Jules Dassin وحتى Charlie Chaplin أي أنّ كل عمل فني يكتسي صبغة ثورية كشعر مظفر النّواب ومحمود درويش ومعين بسيسو وهو أيضا صاحب ثورة زنج... المهمّ أنّ قضيّة العرض والطلب هي رهينة الوضع الثقافي عموما... إذن لا نستغرب حين نرى فرقة الكاف تنجز منذ البداية مسرحيّة تواكب الأحداث وقد اقتبست عن موليار وهي الهاني بودربالة Georges Dandin في أصلها وهي تعطي صورة سيّئة عن سلوك الإقطاعيّين وجشعهم واستغلالهم ولكنّهم يسقطون في فخّ نهمهم ولذاتهم إذ يجدون في الشقّ الآخر الذي لايقل سوءا وهم البرجوازية الصغيرة من يستغلّهم. وهكذا كانت تتراءى للمبدعين الأنظمة التي لا تقوّض الطبقية ولا تنزع إلى اللاشتراكية وتساوي الحظوظ. كذلك الشأن بالنسبة إلى مسرحية «أليف لاشيء عليه» والتي تطرح قضية سوء التصرف في المؤسسات وعبث البيرقراطية وتهديم بنية الإقتصاد... كانت هذه المواضيع الحارقة التي يفرزها التعامل بين المنتج (الفلاحي هنا) والإداريين الذين يماطلون في توزيع السّلع إلى أن تفسد وتعود لأصحابها ليخلطها مع سلعة جديدة وهكذا يتقاسمون الأرباح وتسوء حالة المؤسّسة.. إذن نلاحظ مدى التصاق المضامين بالواقع المعيش.

أمّا الرجل الذي احتل مكان الصدارة في تلك الفترة فقد كان بدون منازع الكاتب عزّ الدين المدني الذي يرى أن المسرح ليس فضاء للفرجة فقط بل للجدل أيضا.. وينطلق هذا الجدل منذ تحضير العمل الدرامي أي أنّه يقترح على المخرج نصّا قابلا للنقاش بغرض القيام بدراما تورجيا (ومحمد رجاء فرحات) قام بذلك.. دراماتورجيا تكون طيّعة لفرجة ترفض الايهام أو كما يقال تكسّر الجدار الرابع وتحاول مخاطبة العقل الواعي للمتفرج.. إذن نرى هنا تأثير بريشت فيما يخصّ وضع نصّ يكون فيه أطراف عديدون بقصد تنفيذه حسب النّظريّة الملحميّة.. أشير إلى أنّ المنصف السويسي قد تعامل مع نصّ «الزير سالم» «وثورة الزّنج» والحلاج بنفس الأسلوب ويتمثل هذا الأسلوب في إعطاء عدّة أدوار لكلّ ممثّل.. استعماله ديكور تجريدي عبارة عن مصطبات دائريّة.. استعمال الـ Costume de base الرقص والحركات الجماعيّة وإدخال أشياء عصريّة في جوّ تاريخي قديم.. كأن ترى المذياع في العصر الجاهلي زمن حرب البسوس حتّى يعي المتفرّج بأنّ التّاريخ يعيد نفسه وأنّ الخلافات العربيّة والّتي أنتجت حرب البسوس هاهي تتكرّر من جديد... هذا طابع السويسي الخاصّ الذي واصله إلى الآن.

حتى لا أطيل أعرّج أيضا على مسألة استغلال التراث والتقاليد سواء التونسيّة أو العربية ،ربّما تفاعل العديد من المسرحيّين حول هذه المسألة وأنتجوا أعمالا يتفاوت فيها استغلال التّراث من مسرحيّة إلى أخرى وحاولت شخصيّا عبر مسرحيّة فرحات ولد الكاهية أن أكرّس فضاء دائريّا وأنّ أتجنّب الركح الإيطالي لأنّ الركح قد استنفد فيه كل المدعين بعد تجارب طويلة طبعا رؤاهم الجمالية. . وفكّرت في التعامل مع حكاية متداولة في الكاف حدثت في عهد الصادق باي حول استغلال النفوذ لدى الأعيان وأبنائهم في وضع سيّاسي متدهور يؤدّي إلى الفساد والجرائم والتي يذهب ضحيّتها أبناء الشعب المتواضعي الحال. وقدّمت في هذا العمل عديد اللوحات عن حياة الشعب في ذلك الزّمان وما يعانونه من فقر واستغلال وكيف تترجم الفنون الشعبيّة عن هذه الحالات وكيف يوظّف الحاكم بعض الطقوس للتّأثير على سير الحياة العامّة للناس. إذن حاولت توظيف عديد المظاهر الطقوسيّـة وإعطاءها نفسا ملحميّا على الطريقة العربيّة وآخر ميتافيزيقيّـا بحكم فعالية هذا الجانب على حياة النّاس عموما.



مراكز الفنون الدّراميّة والرّكحيّة : مركـز الكـاف أنموذجـا

معز حمزة

منذ منتصف الثمانينات تم الشروع في البحث عن صيغ بديلة للفرق الجهوية القارة التي بدأت في التراجع بعد أن غادرها الممثلون إلى المسرح الوطني الذي تأسس سنة 1983، أدى الوضع الجديد إلى تأسيس فرق وشركات إنتاج خاصة يديرها أبرز العناصر التي كانت تنشط في الفرق.

وهكذا تم بعث مراكز جهوية لها بعد وطني ومشاريع طموحة تتجاوز تجربة المسرح الجهوي. فهذه المراكز حسب مهامها لا تقتصر على الانتاج بل تهتم بالتكوين والرسكلة والترويج، مما يجعل منها فضاءات مسرحية ذات مضمون متكامل، ويشهد القطاع المسرحي من ثمة كثافة متنوعة في مجال الانتاج والترويج والتكوين والتنشيط المسرحي.

تم بعث ثلاثة مراكز بقرار رئاسي في مارس 1993 وهي : المركز الوطني لفن العرائس بتونس، مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف، مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة، وفي سنة 1996 تم بعث مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس.

في هذا الاطار نقدم تجربة مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف أنموذجا لهذه المراكز سالفة الذكر.

يحتوي مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف على مجموعة من الفضاءات موزعة كما يلي :

- قاعة العروض المسرحية «نور الدين بن عزيزة» (مسرح الجيب) طاقة الإستعاب 150 مقعد
- قاعة التمارين والرقص «محمد بن عثمان» مجهزة بأرضية حديثة ومرآة كبيرة
- قاعة العروض الكبرى طاقة الإستعاب 500 مقعد
- رواق «الحبيب شبيل» للمعارض الفنية
- مغازة الملابس
- مغازة الأجهزة التقنية
- ورشة الخياطة
- ورشة الحدادة
- ورشة النجارة
- فضاءات الإدارة والمتكونة من 8 مكاتب

حرص مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف على تنظيم جملة من التظاهرات والملتقيات الجهوية، الوطنية، والدولية إلى جانب العديد من الحلقات التكوينية والقراءات المسرحية والعروض الفنية والمحاضرات.

كما يضطلع المركز بـ :

- العمل على الإرتقاء بمستوى التعبير الجمالي والفكري في مجالات مهن الفنون الدرامية والركحية
- المساهمة في تنمية الرصيد الدرامي الوطني والعمل على إتساع دائرة إشعاعه على الصعيدين الوطني والدولي.
- المشاركة في تكوين الشباب من ذوي المواهب الفنية الدرامية والركحية (فنانون وفنيون) بما يتكامل مع مؤسسات التكوين والتشغيل.
- المساهمة في إقامة دورات تدريبية وتوفير مجالات إعادة التكوين في مختلف الإختصاصات ذات العلاقة بالفنون الركحية.
- إنتاج أعمال درامية وركحية رفيعة المستوى فكريا وجماليات بما يواكب التطرات الحاصلة في القطاع.
- تنظيم عروض لأعمال درامية وركحية بفضاء المركز لجمهوره
- توزيع وترويج إنتاجات المركز في الداخل والخارج عبر مختلف الهياكل والمسالك والقنوات والتعريف بها لدى وسائل الإعلام بمختلف أنواعها.
- إقامة تظاهرات فنية وفكرية متصلة بالفنون الدرامية والركحية
- إعداد ونشر بحوث في الفنون الدرامية وخاصة منها المتعلقة بأعمال المركز وصيانة الذاكرة بحفظ الأرشيف والتوثيق.

الفرقة المسرحية القارة بالكاف 1967 - 1993

بيان المسرحيات المنجزة بالفرقة

- إدارة : المنصف السويسي :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	67-68	الهاني بودربالة	موليار	المنصف السويسي	المنصف السويسي	17 سنة 68	20/ 4/ 68 بالكاف
02	67-68	راشومون	أكورو أكوتاغاوي	عبد الحليم البشلاوي	عبد الحليم البشلاوي	27 سنة 68	18/ 7/ 68 بالكاف
03	68-69	حوكي وحرايري	قلدوني	المنصف السويسي	المنصف السويسي	33 سنة 69	20/ 3/ 69 بالكاف
04	68-69	الزير سالم	الفريد فرج	المنصف السويسي	المنصف السويسي	44 سنة 69	11/ 2/ 69 أسبوع المسرح بتونس
05	69-70	النساء في خطر	يوسف السباعي	عزالدين السويسي	جماعي : عبد الهادي المنصف السويسي	44 سنة 70	11/ 11/ 69 بالكاف
06	69-70	مواقف صامتة	جماعي		الفاضل الجعايبي	12 سنة 71	18/ 7/ 70 بالكاف
07	70-71	الخادمات	جان جناي	عزالدين القرواشي	المرحوم الزعزاع		إفتتاح الحمامات71
08	70-71	عشتاروت	عمر بن سالم		المنصف السويسي		لم تعرض
09	70-71	مهاجر بريسبان	جورج سحاته	الطاهر قيقة	المنصف السويسي		
10	71-72	هملت	شكسبير		انطوان ميتروب		
11	71-72	كل فول لاهي في نوارو	أحمد الكشباطي		عبد الله رواشد	01 سنة 72	20/ 2/ 72 بالكاف
12	71-72	حال وأحوال	أحمد القديدي		المنصف السويسي	02 سنة 72	19/ 3/ 72 بالكاف
13	71-72	الزنج	عز الدين المدني	المنصف السويسي	المنصف السويسي	12 سنة 72	

14	73-72	تحت الأسوار	دروست	حسن النكاع	حسن النكاع	08 سنة 72	72/ 5/ 25 بالكاف
15	73-72	شيء يهبل	قوقول	عبد الرؤوف يغلان	عبد الرؤوف يغلان		
16	73-72	السيد ميم	بيترفايس	محمد إدريس	الفاضل الجعايبي		
17	73-72	الحلاج	عز الدين المدني		المنصف السويسي		
18	73-72	الأخيار	الفارسي وزليلة		المنصف السويسي	25 سنة 73	73/ 8/ 10 بالكاف
19	74-73	أليف لاشيء عليه	الفريد فرج	المنصف السويسي	المنصف السويسي	60 سنة 78	73/ 11/ 28 بالكاف
20	74-73	الفدية	إدوار دوماني	بن إبراهيم والصايم	جماعي	78 سنة 74	74/ 4/ 24 بالكاف
21	74-73	مكبث	شكسبير	حسن الزمرلي	المنصف السويسي	92 سنة 74	74/ 8/ 9 بالكاف
22	74-73	الشبروش	أرتورياكاز	جماعي	جماعي	104 سنة 72	74/ 12/ 21 بالكاف
23	75-74	فويستاك	جورج بوشنار	بن إبراهيم والصايم	بن إبراهيم والصايم	سنة 75	75/ 6/ 11 بالكاف
24	75-74	عطشان ياصبايا	سمير العيادي		المنصف السويسي	سنة75	75/ 6/ 29 الحمامات

- إدارة : كمال اليعلاوي :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	76-75	هذا فاوست آخر	سمير العيادي		كمال اليعلاوي	196 سنة 76	76/ 7/ 1 قرطاج
02	76-75	الكترا الجديدة	حسن حمادة		كمال اليعلاوي	197 سنة 76	76/ 10/ 29 بالكاف
03	77-76	المحارب البربري	البشير القهواجي		كمال اليعلاوي	20 سنة 77	77/ 7/ 20 بالكاف
04	78-77	ملا نهار		كمال اليعلاوي	كمال اليعلاوي		
05	78-77	التهمة	فرانسوانا ساندي	نور الدين الورغي	الصادق الماجري	25 سنة 77	77/ 10/ 28 بالكاف
06	79-78	حي درابك	أنطون تشيكوف	نور الدين الورغي	جماعي	07 سنة 78	78/ 2/ 19 بالكاف
07	79-78	فرحات ولد الكاهية	نور الدين الورغي وكمال اليعلاوي		كمال اليعلاوي	16 سنة 78	مهرجان قرطاج الدورة 15 سنة 78
08	79-78	حديقة الحيوان	إدوارد آلبي	زعرة والعرفاوي	الماجري + اليحياوي	43 سنة 78	78/ 12/ 2 بالكاف
09	80-79	سياسة الفضلات	أرتوراد موف	سامية أحمد السعد	كمال اليعلاوي	30 سنة 79	79/ 12/ 25 منستير
10	80-79	صدق الإخاء	إسماعيل عاصم		كمال اليعلاوي	46 سنة 80	79/ 11/ 05 بالكاف
11	81-80	أبو اليمين الخليع	أبو هيجاء		كمال اليعلاوي	27 سنة 80	80/ 7/ 4 بالكاف

- إدارة : الصادق الماجري :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	82-81	فاطمة حبلى منذ بضع سنوات	عمار الدريدي		الصادق الماجري	3934 سنة81	81/ 8/ 18 بالكاف
02	83-82	سجل أنا عربي	محمد الماغوط	البحري الرحالي	الورغي+بومعيزة+ الرحالي	01 سنة 83	82/ 12/ 26 بالكاف
03	84-83	قراقوش	حسن حمادة		الصادق الماجري	54 سنة 84	85/ 1/ 11 بالكاف
04	85-84	على نخبك يافريدة	مارتان فالستر	العيادي والصايم	الصادق الماجري	21 سنة 85	85/ 7/ 10 بالكاف
05	86-85	عرس الذيب	براشت	البحري الرحالي	كمال اليعلاوي	21 سنة 86	86/ 06/ 30 بالكاف

- إدارة : عبد الله رواشد :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	88-87	الجزار	موليار	عبد العزيز العقربي	عبد الله رواشد	32 سنة 88	88/ 06/ 08 بالكاف
02	88-87	سي ميم	بيتر قايس	محمد إدريس	عبد الله رواشد	65 سنة 88	
03	89-88	حال العوانس	قوقول	فوزي علي +الرحالي	البحري الرحالي	25 سنة 89	89/ 5/ 18 بالكاف

- إدارة : نور الدين بن عزيزة :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	89-88	الناعورة	ستانباك	المسراطي + بن عزيزة	نور الدين بن عزيزة	44 سنة 89	89/ 7/ 5 بالكاف

- إدارة : المنجي الورفلي :

ع/ر	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	92-91	شعبان	أحمد الكشباطي		منجي الورفلي	18 سنة 91	91/ 6/ 5 بالكاف
02	92-91	وطن الطائر	جماعي		منجي الورفلي	1 سنة 92	92/ 1/ 3 بالكاف
03	93-92	لمبراطور	الحبيب شبيل		محمد توفيق الكافي	1 سنة 92	92/ 1/ 3 بالكاف

المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف 1993 – 2009

- إدارة نبيل ميهوب : من 1993 إلى 1995

ع/ر	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	1993	صيف كرمان	علي مصباح ومنير العرقي	نبيل ميهوب
02	1994	حال العوانس	البحري الرحالي وفوزي علي	البحري الرحالي
03	1994	ترويحة المهرجين	محمود عبا	محمود سعيد
04	1994	موزيكة	نبيل ميهوب	نبيل ميهوب
05	1995	العصافير	عبد الإلاه عبد القادر	نبيل ميهوب

- إ دارة المنصف السويسي : من 1995 إلى 2000

ع/ر	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	1996	ميت حي نقز	المنصف السويسي	المنصف السويسي
02	1996	بيوكة الكركار	عبد اللطيف بوعلاق	منير العرقي
03	1997	الدرنبو	منيرة الزكراوي الحامي	منيرة الزكراوي
04	1997	راشومون	المنصف السويسي	المنصف السويسي
05	1997	الهطايا	صابر الحامي	صابر الحامي
06	1997	رقص على الجمر	فوزي علي	فتحي بن عزيزة
07	1998	إللي يتقال وإللي ما يتقالش	المنصف السويسي	المنصف السويسي
08	1999	بلاطة وكوال صباطة	البحري الرحالي	البحري الرحالي + معز حمزة
09	2000	مملكة النساء	منية الورتاني	منية الورتاني
10	2000	عشق الغايب	البحري الرحالي + معز حمزة	البحري الرحالي + معز حمزة

- إدارة الأسعد بن عبد الله : من أوت 2000 إلى سبتمبر 2007

ع/ر	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	2001	تريس بيس	البحري رحالي	البحري رحالي
02	2001	ملاعين فيرونة (إنتاج مشترك)	دومينيك توزي	دومينيك توزي
03	2001	السيرك	محمد الفريقي	فرحات الجديدي
04	2002	المنسيات (عمل غنائي فرجوي)	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
05	2002	كاف الهوى	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
06	2002	فلتة	وحيد عاشور	وحيد عاشور

07	2003	عندما يحلم الثعلب	عادل خماسي	عادل خماسي
08	2003	فوتوكوبي	أحمد عامر	الأسعد بن عبد الله
09	2003	الحجاي(عرض فداوي)	عبد الرزاق المساهلي	عبد الرزاق المساهلي
10	2003	الشجرة الطيبة	عبد الحميد خريف	فرحات الجديدي
11	2004	شخوص	عبد الباقي مهري	علي الخميري
12	2004	ألهة وبشر(عمل مشترك)	عن ميتامورفوز لأوفيد	هايكي إيكولا
13	2005	النورس	محي الدين مراد	عبد المجيد الأكحل
14	2005	بخارة (رقص مسرحي)	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
15	2006	عرس فالصو	نادية بن أحمد	نادية بن أحمد
16	2007	تارة	البحري الرحالي	البحري رحالي
17	2007	ساعة زايدة	الزين العبيدي	الزين العبيدي
18	2007	تحولات	رضوان الهنودي	رضوان الهنودي

ـ إدارة معز حمزة من سبتمبر 2007

ع/ر	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	2008	الحمل وبرج الثور	البحري الرحالي	البحري الرحالي
02	2009	45 درجة تحت الظل	جماعي	علي مرابط
03		الأم	لطفي الدزيري	لطفي الدزيري

لمحة عن الفرقة الجهوية القارة بالكاف :

لم ينشئ المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف في أرض بور. بل ورث تجربة الفرقة الجهوية القارة بالكاف التي أسسها المنصف السويسي في إطار اللامركزية الثقافية عام 1966 بدعم جهوي وتبنٍّ من وزارة الثقافة.

كانت ولادة هذه الفرقة مغامرة حقيقية، نجح فيها السويسي وكتب من خلالها صفحة مضيئة في تاريخ المسرح التونسي والعربي.

ولم يكن السويسي لينجح لو لم يجد أرضية خصبة هيأت لها فرقة «السنابل» الهاوية والتي كان يقودها الفنان الكبير محمد بن عثمان.

قدم السويسي في الكاف مسرحا متمردا ثائرا في البداية، قبل أن يتخذ منحى تأسيسيا من خلال محاورة التراث في «الزنج» و«الحلاج» للتعبير عن هموم وتطلعات الإنسان العربي المعاصر. ثم تتالت أعمال الفرقة من خلال تقديم: «الهاني بودربالة»، «راشومون»، «النساء في خطر»، «الزير سالم»، «حوكي وحرايري»، «مواقف صامتة»، «الخادمات»، «عشتروت»، «مهاجر بريسبان»...

وخلال سنوات قليلة، تحولت مدينة الكاف إلى عاصمة حقيقية للمسرح التونسي. إذ مر بها أغلب الذين شكلوا التجربة المسرحية في تونس فيما بعد.

وبعد مغادرة السويسي للكاف، تداول على إدارة الفرقة كل من :

ـ كمال العــلاوي ـ الصادق الماجري ـ عبد الـله رواشد ـ نور الدين بن عزيزة ـ المنجي الورفلي.

من الفرقة المسرحية القارة إلى بعث المركز الوطني :

لن تنسى ذاكرة المسرحيين التونسيين قرار سيادة رئيس الجمهورية زين العابدين بن علي يوم 27 مارس 1993، عندما أعلن سيادته بمناسبة اليوم العالمي للمسرح عن مجموعة من الإجراءات تخص قطاع المسرح، من أبرزها:

إحداث المراكز الوطنية للفنون الدرامية والركحية بكل من الكاف وقفصة، في مرحلة أولى. وبدأت بذلك تجربة جديدة في المسرح التونسي. إذ ورث المركز إنجازات فرقة الكاف التي تمثل علامة بارزة في المسرح التونسي.

وحددت أهداف المركز كالتالي:

ـ العمل على الإرتقاء بمستوى التعبير الجمالي والفكري في مجالات الفنون الدرامية والركحية.

ـ المساهمة في تنمية الرصيد الدرامي الوطني والعمل على تعميم دائرة إشعاعه على الصعيد الدولي.

ـ المشاركة في تكوين الشباب من الموهوبين.

ـ تنظيم عروض للأعمال الدرامية والركحية في فضاء المركز وفي مختلف الفضاءات الأخرى داخل البلاد أو خارجها.

ـ إقامة تظاهرات فنية وفكرية متصلة بالفنون الدرامية والركحية.

ـ إعداد ونشر البحوث في الفنون الدرامية والركحية الخاصة بالمركز وإنجازاته.

أما مصادر تمويل المركز، فتتوزع كالآتي:

ـ منح وزارة الثقافة والشباب والترفيه على الإنتاج والتوزيع.

ـ دعم المجلس الجهوي بالكاف وبلدية الكاف.

ـ الإنتاج المشترك.

ـ تمويل مؤسسات صناعية وتجارية في صيغة إستشهار Sponsor.

ـ المداخيل الذاتية للمركز.

إدارة نبيل ميهوب 1993 – 1995 :

خلال فترة إدارته عمل على تنظيم التربصات التكوينية للشباب، وعلى الإنتاج المشترك. وكانت مسرحية «صيف كرمان» أول عمل ينتجه المركز الوليد. وقد شهدت هذه المسرحية عودة الفنان الكبير عيسى حراث إلى المسرح.

كما أنتج المركز خلال الثلاث سنوات الأولى، مسرحيات للأطفال والكهول مثل: «موزيكا» وعمل مشترك مع مسرح مونتوا، عن نص للكاتب الجزائري محمود عبا وإخراج لمحمود سعيد علاوة على إنتاج مشترك مع Bazar theater من الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد تم تركيز ورشة للرقص وإنتاج بالي راقص. إضافة إلى الاهتمام بشكل أساسي بالمسرح المدرسي ومسرح الهواة من خلال تنظيم مهرجان المسرح المدرسي في جهة الكاف وبرمجة دورات تدريبية للهواة...

إدارة المنصف السويسي 1995–2000 :

عاد المنصف السويسي إلى الكاف بعد عشرين سنة من 1976 إلى 1995. وخلال إدارته للمركز، راهن على ثلة من الشباب المسرحي نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: منير العرقي- صابر الحامي – منيرة الزكراوي- فتحي بن عزيزة...

وقد عمل على تطوير سير عمل المركز والاستفادة من الإمكانيات المادية والتقنية المتاحة والتي لم تكن متوفرة للفرقة.

كما اهتم بعنصر التكوين، عبر تأسيس المدرسة التطبيقية لمهن الفنون الدرامية، إستقطبت عشرين طالبا – في مرحلة أولى – تمتعوا بمنحة ومبيت، وأطرهم سبعة أساتذة مختصين من الناشطين في المركز والمتعاقدين معه.

وقد استضاف المركز مجموعة كبيرة من العروض المسرحية التونسية علاوة على تسويق أعماله المسرحية.

أما عن إنتاجات المركز خلال إدارة المنصف السويسي، فتتمثل فيما يلي:

- «بيوكة الكركار» نص عبد اللطيف بوعلاق وإخراج منير العرقي.

- «رقص على الجمر» نص فوزي علي وإخراج فتحي بن عزيزة.

- «الدرنبو» للأطفال سيناريو وإخراج منيرة الزكراوي.

- «الهطايا» نص وإخراج صابر الحامي.

- «راشومون» نص أكورو أكوتاغاوا وإخراج المنصف السويسي.

- «إللي يتقال واللي ما يتقالش» نص وإخراج المنصف السويسي.

- «بلاطة وكوال صباطة» نص البحري الرحالي وإخراج معز حمزة والبحري الرحالي.

- «مملكة النساء» إقتباس وإخراج منية الورتاني.

- «عشق الغايب» نص وإخراج معز حمزة والبحري الرحالي.

إدارة الأسعد بن عبد الله من أوت 2000 إلى سبتمبر 2007:

تولى إدارة المركز في أوت 2000 إلى سبتمبر 2007، ومنذ تعيينه سعى إلى تعميق انفتاح المركز على المحيط وذلك ببرمجة أنشطة وعروض مسرحية ودورات تدريبية، لاستقطاب أكثر عدد ممكن من الجمهور.

ويمكن تلخيص عمل المركز خلال فترة إدارة الأسعد بن عبد الله، وفق ما يلي:

1 ـ الإنتاج:

- «السيرك» (للأطفال) نص محمد الفريقي وإخراج فرحات الجديدي.

- المساهمة في المسرحية الفرنسية «ملاعين فيرونة» إخراج دومينيك توزي.

- «كاف الهوى» نص وإخراج الأسعد بن عبد الله.

- «المنسيات» عمل غنائي فرجوي يستند إلى الموروث الشعبي لجهة الشمال الغربي. عن فكرة للأسعد بن عبد الله.

- «تريس بيس» إقتباس وإخراج البحري الرحالي.

- «فلته» نص وإخراج وحيد عاشور.

- «فوتوكوبي» نص أحمد عامر وإخراج الأسعد بن عبد الله.

- «عندما يحلم الثعلب» نص وإخراج عادل الخماسي.

- «الشجرة الطيبة» (للأطفال) نص عبد الحميد خريف وإخراج فرحات الجديد.

- «شخوص» نص عبد الباقي مهري وإخراج علي الخميري.

- المساهمة في إنتاج مشترك لمسرحية « آلهة وبشر» إخراج هيكي إيكولا.

- «الحجاي»عمل يستند إلى الحكايات الشعبية على طريقة الفداوي – رؤية فنية لعبد الرزاق مسا هلي.

- المساهمة في إنتاج «قطعة مركبة» لعماد جمعة – بمناسبة ملتقى قرطاج الثاني للرقص.

ـ «النورس» نص محي الدين مراد إخراج عبد المجيد الأكحل

ـ «بخارة» رقص مسرحية دراماتورجيا الأسعد بن عبد الله

ـ «عرس فالصو» نص وإخراج نادية بن أحمد

ـ «تارة» نص وإخراج بحري الرحالي

ـ «ساعة زايدة» نص وإخراج الزين العبيدي

ـ «تحولات» إقتباس وإخراج رضوان الهنودي

ـ تقديم مسلسلات إذاعية بالتعاون مع الإذاعة الجهوية بالكاف.

2 ـ التربصـــــات:

نظمت إدارة المركز عديد التربصات في اختصاصات مسرحية مختلفة وموجهة إلى عديد الفئات نذكر منها:

ـ فن الممثل. كريستين ديفيلبوا وتوني كوتس

ـ صنع العرائس وتحريكها. مجموعة كلون دي سونج من فرنسا

ـ تقنيات استعمال القناع: مجموعة كلون دي سونج من فرنسا

ـ «**فن العرائس**» تأطير هايكي إيكولا

ـ الرقص المسرحي: عماد جمعة وحافظ زليط

ـ «الرقص المسرحي» تأطير Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom

ـ فن الإضحاك: إشراف José Filipe Pereira.

ـ «**فن الممثل**» تأطير عبد المجيد الأكحل ووحيد عاشور

ـ «**صناعة الأقنعة والشعر المستعار**» تأطير مختار المزيقي

ـ «**فن العرائس**» تأطير Charlotte py Joolen

3 ـ التظـــــــاهرات:

نظم المركز عديد التظاهرات نذكر أبرزها:

ـ 7 دورات لتظاهرة «24 ساعة مسرح دون انقطاع «بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، ما بين 26 و27 مارس..

ـ قراءات شعرية ومسرحية وعديد الندوات.

ـ المساهمة في تنظيم «الملتقى الدولي الأول والثاني لفن العرائس».

ـ «المسرح يحتفل بالسينما» عرض أشرطة مستقاة من كبريات النصوص المسرحية. توازيا مع أيام قرطاج المسرحية.

تنسيب الحقيقة وتفكيك الاطلاقيات :

قراءة في مسرحية «نسمة راشمون» للمنصف السويسي

رمضان بن رمضان

I- الخرافة: الاقتباس والتملك الأدبي للأصل:

كيوتو، القرن 11 م، تحت رواق معبد راشمون القديم، ثلاثة رجال يحتمون بالبوابة من المطر، كانت الحروب والمجاعات قد أبادت عددا كبيرا من الناس. في البداية يلتقي رجل دين شاب مع حطاب شيخ وقد هالهما ما سمعاه وهما يحضران المحاكمة- كانا مرتبكين إلى الحد الذي جعلهما يجبران أحد المارة على الاستماع إلى قصة هذه المحاكمة محاكمة قاطع طريق متهم باغتصاب سيدة شابة وقتل زوجها الساموراي(1). لقد وقعت الجريمة في أطراف الغابة المحاذية لرواق راشمون، القصة بسيطة. من قتل الزوج الساموراي؟ قاطع الطريق تاجومارو أم الزوجة أم الحطاب الذي كان مارا من هناك ساعة وقوع الحادثة أم أن الزوج انتحر؟ في المحكمة تتناقض إفادات الشهود وتختلف الروايات وتتضارب في كل مرة حول حقيقة ما حدث. فبينما كان الساموراي يتنزه صحبة عروسه في إحدى الغابات اليابانية يلحظهما قاطع الطريق «تاجومارو» الذي يقرر افتكاك المرأة من زوجها. . .بعد المعركة التي تنتهي بموت الساموراي وفوز قاطع الطريق بالمرأة يقبض عليه. نص المسرحية يعود في الأصل إلى الكاتب الياباني أكوتاقوا Aku Takawa وقد تعامل المنصف السويسي مع هذا النص لأول مرة عند إشرافه على إدارة فرقة الكاف ما بين سنة 1967 وسنة 1976 فأنتج مسرحية نسمة راشمون سنة 1968. وهي ثاني عمل له مع فرقة الكاف بعد مسرحية «الهاني بودربالة» المقتبسة عن نص من نصوص موليير وقد انتهج السويسي في هذه المسرحية خطا إبداعيا.

حاول فيه تعديل الأشكال الجمالية التي تأثر بها خلال تربصاته بفرنسا بما يتماشى والأرضية الاجتماعية لمدينة الكاف التي أسست فيها الفرقة (2). لكن السويسي في «راشمون» يغير البوصلة مائة وثمانين درجة فيشتغل على نص من أقاصي آسيا، لكأنه كان يرغب في إحداث قطيعة مع المسرح الغربي مسرح شكسبير وموليير وبرشت. . . لكن الملفت للنظر هو أن هذا النص سيظل حاضرا في مسرح السويسي على امتداد ما يزيد على الثلاثة عقود، فقد أعيد تقديم المسرحية في افتتاح مهرجان الحمامات الدولي سنة 1998 ثم بمناسبة الاحتفال بتونس عاصمة للثقافة العربية.

إن نص السويسي، حافظ على أحداث المسرحية الأصلية وعلى تطور خطها الدرامي، ولكنه أعاد كتابتها وصياغة حوارها من جديد بما يعطي للنص أبعادا جديدة

فلسفية وفكرية وفنية قد تضاهي النص الأصلي وقد تفوقه وهذا هو جوهر الاقتباس. لقد أكدت التجربة أن هذه العملية التي تحافظ على المرجعية الثقافية للخرافة سرعان ما تتحول إلى إعادة كتابة لنص صيغ في لغة أخرى تتضمن تعديلات عديدة تجعلها تتناسب مع أذواق العصر... النص الجديد يتحول إلى عملية تملك ثقافي لنص حامل لمرجعية ثقافية سابقة (3). في الغالب، يتكتم أصحاب النصوص التي تمت مسرحتها ونقلها إلى الخشبة عن النصوص الأصلية وهو ما لم يفعله السويسي، الذي حافظ في مسرحية «نسمة راشمون» على سينوغرافيا وعلى إشارات ركحية كالأزياء والموسيقى أشرت على الجذور الأصلية للنص المسرحي.

أن يعود المخرج للتعامل مع نص مسرحي، كان قد عالجه لإعادة تقديمه من جديد في فترات زمنية متباعدة نسبيا فذلك يعني أن النص مازال قادرا على أن يعطي معنى جديدا كلما استنطقه القارئ/ المخرج. إن السويسي قد وجد نفسه أمام تساؤلات عديدة واختيارات عدة، طفحت على خط التواصل بين المبدع والمتقبل، ستسمح بإعادة صياغة المسرحية بوسائل واليات ونظرة جديدة يمليها أساسا تجدد الحياة واستمرارها.

II- البناء الفني للمسرحية:

انبنت المسرحية على بنية توليدية، بحيث أن اللوحات المعروضة المشاهد وعددها أربعة متولدة عن الحوار الثلاثي الأطراف الذي يدور بين الكاهن والحطاب وصانع الشعر المستعار. هؤلاء الثلاثة تجمعوا عند بوابة المدينة بسبب سوء الأحوال الجوية وتهاطل الأمطار، لقد احتلت البوابة ركنا صغيرا من الفضاء الركحي، في حين تم توظيف بقية الفضاء مداولة بين المحكمة حيث يدلي كل من تاجومارو والمرأة وشبح الساموراي بشهادتهم وبين الغابة الإطار المكاني لحدثي الاغتصاب وقتل الساموراي. كانت الأحداث المسرحية تنتقل من البوابة إلى المحكمة ومن المحكمة إلى الغابة. هكذا كان البناء الدرامي للمسرحية توليديا فكل مكان يفضي بالمشاهد إلى مكان ثان والمكان الثاني يفضي به إلى مكان ثالث ليعود به من جديد إلى مكان الانطلاق. انه بناء توليدي دائري، باستثناء المشهد الرابع حيث ننتقل من البوابة إلى الغابة ويصبح الرابط بين المكانين سارد الأحداث الحطاب الشاهد الوحيد على ما وقع.

يوم المحاكمة، يتراجع القاتل تاجومارو في أقواله، وينفي عن نفسه تهمة القتل، ولكن المرأة تؤكد أنها هي التي قتلت زوجها، بينما شاهد العيان/ الحطاب يصرح أمام المحكمة أنه حضر مبارزة بين رجلين ولكنه لم يتبين كيف جرت الأحداث.

إزاء هذا المأزق تستدعي المحكمة «روح الساموراي» لتستمع إلى إفادته. ورغم ذلك تعجز المحكمة عن إصدار حكم مما حدا بالمخرج إلى إقحام الجمهور في لعبة البحث عن الحقيقة ليجعل منه هيئة محلفين قادرة على البت في المسألة (4).

أما تقنيات العمل المسرحي الموظفة في مسرحية «نسمة راشمون» فقد تنوعت بحيث تضافرت مع الملفوظ القولي لتنسج الرؤية الفنية المراد إبلاغها. لقد جرى العرف أن تصاحب الموسيقى بعض المشاهد المسرحية وتسمى بالموسيقى التصويرية وتعتمد غالبا على الآلات الموسيقية لا على الأصوات البشرية، وقد كانت الموسيقى في «نسمة راشمون» إما ممهدة للحدث/ المشهد المسرحي أو تعقبه ومن وظائفها تأصيل العمل المسرحي في بيئته، والتأثير في نفسية المشاهد باستنفار رغبة التقبل لديه، لقد جعل السويسي من الموسيقى في عمله مقوما من مقومات تماسك العمل المسرحي، أما الأزياء وهي أزياء تاريخية فقد فرضت على الممثلين ضرورة التقيد بأنواع من السلوك وطرائق في التحدث تتطابق مع العصور التاريخية التي تحيل عليها تلك الأزياء ضمن معادلة تقوم على الترابط بين مظهر الممثل ودوره، لأن أي إخلال بتلك المعادلة من شأنه أن يدمر مصداقية العرض ويشوه جماليته الفنية.

لفكرة الضوء صورها الشعرية في المسرحية، وهي

تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة أحد المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية. فالضوء أشبه ما يكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وبين عالم المحسوسات. «في نسمة راشمون» كانت الإضاءة تتراوح بين الانحسار في المحكمة حيث يقع التركيز على سارد الأحداث وبين الاتساع حيث فضاء الأحداث متسع حين تحتضنه الغابة، فالإضاءة موظفة في شد انتباه المشاهد واستفزاز ملكاته الذهنية لمتابعة مسار الأحداث وحركات الممثلين وأقوالهم. إن تقنيات العمل المسرحي المعتمدة في هذا العمل تضعنا أمام حضارتين مختلفتين، لكنهما منفتحتين بحكم التاريخ والجغرافيا وما تقتضيه العولمة اليوم من انفتاح على الآخر المختلف.

لكن تظل لغة الحوار قادرة على إخراج النص- نص المسرحية- من خصوصيته ليعانق آفاقا حضارية جديدة. فاللغة العربية الفصحى المطعمة بألفاظ قريبة من العامية والتي أجاد الممثلون استعمالها، أصبحت القناة الأولى التي تربط المبدع/المخرج بالمتقبل/المشاهد وهذه القناة التي ستمكن المنصف السويسي من أن يطرح من خلالها المسائل التي تشغله والتي تتحكم برؤيته الفنية للنص المسرحي.

إن البوابة/الرواق حيث التقى الكاهن والحطاب وصانع الشعر المستعار هي الفاصل والواصل بين داخل المدينة وخارجها، فمنها ندخل المدينة حيث المحكمة ومنها نخرج منها حيث الغابة. وشخصية الكاهن تجسد بدقة هذا الفصل والوصل في دلالة البوابة فهو مزيج من عالم الناسوت حيث الأجساد تتصارع وتتقاتل ومن عالم اللاهوت عالم الأرواح التي تبحث عن الطهر والبراءة. فالناسوت تجسده المدينة بكل الشرور التي تحملها واللاهوت تجسده الغابة التي ترمز إلى براءة الإنسان قبل أن تفسده المدينة والاجتماع البشري. أما المحكمة فلا نعثر فيها إلا على شخصيات: تاجومارو، المرأة، أمها، شبح الساموراي، جميعهم محاطون بحرس موزعين في جوانب القاعة- تغيب هيئة المحكمة بقضاتها ومساعديها وتجد الشخصيات نفسها في مواجهة مباشرة مع الجمهور المشاهد وتحاول كل منها إقناعه بصحة روايتها للأحداث هكذا يقحم المنصف السويسي الجمهور في الفعل المسرحي ويحوله من متقبل سلبي للعمل إلى فاعل ايجابي ، فيتقمص دور القاضي الذي يعمل جاهدا على غربلة الروايات المختلفة والمتضاربة حتى يميز الحق من الباطل.

III- في دلالات المسرحية وأبعادها:

في شهادته- ضمن الندوة الثانية من ندوات معرض تونس الدولي للكتاب في دورته -27 ما بين 24 أفريل و3 ماي 2009 والتي كان محورها «الفن المسرحي بين النص والركح» قال المنصف السويسي متحدثا عن تجربته في كتابة وإخراج «راشمون»: هناك عمق أفقي وعمودي وأخرجتها بثلاث رؤى مختلفة، في سنة 1968 بالكاف كانت القراءة تميل إلى إبراز التطاحن الطبقي، وعندما افتتحت بها مهرجان الحمامات الدولي سنة 1998، كانت خلفية الكتابة المسرحية فلسفية تحاول إبراز نسبية الحقيقة، أما بمناسبة الاحتفال بتونس كعاصمة للثقافة العربية اهتممت بإبراز تفاصيل العلاقات النفسية» (5).

هذه الشهادة تفسر الأسباب التي شرعت للسويسي العودة مجددا إلى نص مسرحي والاشتغال عليه في فترات زمانية متباعدة، وكان في كل مرة محكوما برؤية مخصوصة. إن نواة الخرافة محملة بدلالات غنية، سمحت للمخرج بأن يحولها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ضمن سياقات اجتماعية وفكرية وحضارية لعبت دورا مهما في صياغة رؤى السويسي الفنية.

من القضايا التي ارتأى ضرورة طرحها، تلك التي أحس أنها تقع على خط التواصل بينه وبين المتلقي من ذلك مسألة الصراع الخفي أحيانا والظاهر أحيانا أخرى بين طبقة الفقراء المعدمين وطبقة الأغنياء النبلاء مجسدة كليهما في شخصيتي الحطاب وشخصية الساموراي. هذا الصراع طرح مسألة الهامشيين الذين «تتجهم» بنية

اجتماعية ذات ملامح مخصوصة قائمة على الاستغلال والرغبة في الثراء الفاحش والسريع. وسيلتها في ذلك امتصاص جهد الاخرين بغير وجه حق امتصاصا يبلغ حد الاستعباد.

فهؤلاء الذين يقتلون ليعيشوا، وأولئك الذين يرتزقون من جثث الموتى، لفظتهم نواميس المجتمع فصنعوا لأنفسهم قناعات ومبادئ يحيون من أجلها وأحلاما يعملون على تجسيدها بكل الوسائل المتاحة وان اقتضى الأمر خرق الأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية.

فالكاهن البوذي صار عاجزا على مواجهة الشر الذي استفحل، وكان على وشك مغادرة المدينة، متخليا عن دوره في استثمار رأسماله الرمزي في التصدي للفساد ونشر قيم الخير والعدل والفضيلة.

لقد صورت المسرحية استحالة التعايش بين كائنين من طبقتين مختلفتين وهذا ما كشفه الحوار الذي دار بين الساموراي وزوجته، ابنة الخادمة، هذه الاستحالة سببها اضمحلال القيم التي انبنت عليها طبقة النبلاء التي يمثلها الساموراي قيم الشجاعة والشهامة والدفاع عن الشرف. فإذا بالساموراي ذي التاريخ العريق في جوهره جبان، عاجز عن الذود عن زوجته متعللا بأعذار واهية. كما صوره المخرج فريسة سهلة لقاطع الطريق.

لو حاولنا استقراء الظروف الاجتماعية والتاريخية التي حفت باشتغال السويسي على نص «راشمون» سنة 1968. لأدركنا أن حركة الاقتباس آنذاك كانت قائمة على معادلة قوامها الربط بين الربوتوار le répertoire العالمي وبين مقتضيات الفعل المسرحي في علاقته مع المحيط الاجتماعي المحلي. فسنة 1968 شهدت بداية احتضار تجربة التعاضد. واستقبلت تونس السبعينات في حالة إنهاك أحدثها الاختيار التعاضدي. فقد تسببت خيبة التعاضد في تشقق جدار الإجماع حول مجموعة من مفاهيم و غيرها مثل مفهوم التضحية والجهاد الأكبر وغيرها والتي مثلت شروطا ضرورية لتحقيق التقدم وتكريس التسيير الذاتي والاستقلال الفعلي للبلاد (6).

لقد أدرك السويسي أن في «راشمون» ما يشي بإرهاصات تحول في الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

فتفكك طبقة النبلاء بعمقها التاريخي وما اختزلته من عنف في تأبيد نمط معين من الحكم يوازيه في قراءة سوسيولوجية مقارنة للواقع التونسي انهيار مفاهيم كبرى وتحللها كالجهاد الأكبر والتضحية والاشتراكية عصفت بها تحولات اجتماعية واقتصادية أجبرت السياسي على أن يأخذها بعين الاعتبار في بناء رؤيته المستقبلية لتونس الغد. لقد ارتقت تجربة التعاضد و ما آلت إليه من نتائج كارثية إلى مرتبة الجريمة المرتكبة بحق أبرياء تشبه ما اقترفه تاجومارو في راشمون و يظل البحث عن الفاعل أي عن حقيقة ما جرى و عمن تقع مسؤولية ما حدث مصدر خلاف و تعدد في وجهات النظر و يبقى في نظر السويسي أن الجمهور أي الشعب هو الوحيد القادر على تحديد المسؤول و محاسبته لذلك يقول المخرج «لقد جعلت من الجمهور الحكم الوحيد ...» ربما يصبح الاقتباس عن نص ياباني قناعا التجأ إليه السويسي لمخاتلة الرقيب حتى يتسنى له نقد الواقع التونسي في تلك الفترة ففكرة القناع قد تجد مسوغاتها إذا علمنا أن نص مسرحية تسلمة راشمون لم تتم تونسته على غرار مسرحيات أخرى أخرجها مثلا علي بن عياد و غيره ممن تعاملوا مع نصوص أجنبية لقد حافظت راشمون في جزء كبير منها على أصولها اليابانية. إن الفكرة التي تبدو هامة في نظري والتي طرحتها مسرحية «نسمة راشمون» هي نسبية الحقيقة واختلافها من شخص إلى آخر ومن ظرف إلى ظرف آخر، حسب زاوية النظر التي تقدم من خلال الحقيقة. هذه الفكرة من شأنها أن تخلص المسرحية من شحنتها الأيديولوجية التي طبعت بها جراء الظرف الذي اقتبست فيه، لتطرح على المشاهد مسائل معاصرة كالنسبية وحق الاختلاف وتعدد الآراء وتفكك الاطلاقيات. فالفكر الاطلاقي تكمن خطورته في كونه يمثل قطب الرحى ضمن المثلث الانتروبولوجي: المقدس، العنف والحقيقة. وهو بفضل ما يختزنه من نزعة اطلاقية قادر على التحول إلى حقيقة لا تعترف

بغيرها وتعتبر نفسها هي الوحيدة الممثلة للحق وينبغي بالتالي إتباعها، فتكتسب شيئا فشيئا صفة القداسة، وتحاط بسياج دوغمائي يمنع طرح الأسئلة حولها، فيتعزز مجال اللامفكر فيه وتستحيل مقدسا محضا، لا يتوانى في ممارسة العنف لإثبات نفسه وفرضها ولإقصاء الآخرين المخالفين (7) .

وتجدر الإشارة إلى أن الأديان ليست هي وحدها المسؤولة عن العنف المرتبط بالفكر الاطلاقي والتعصب فقد نعثر داخل الفكر العقلاني اللائكي والسياسي على عنف زخرت به مختلف الايديولوجيات الحديثة كالنازية والفاشية والاشتراكية وحتى الليبرالية في جل وجوهها.

إن عودة المنصف السويسي إلى نص سبق أن تعامل معه، كما فعل الفاضل الجزيري مع مسرحية التحقيق وكما فعل مؤخرا عبد العزيز المحرزي مع الماريشال، من شأنه أن يدفعنا إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء ذلك. فهل يعني ذلك انسداد آفاق التجريب أم أن المسألة لا تعدو كونها أزمة نصوص؟

المصادر والمراجع

1) ساموراي: أعضاء في الطبقة الأرستقراطية يسمون -المحاربون- زمن اليابان الإقطاعية، كانوا تابعيال طبقة الدايميو Daimyo عند الخروج إلى القتال- والدايميو اسم يطلق على كبار أشراف اليابان وكانوا يملكون ضياعا شاسعة معفاة من الضرائب، بدأوا في امتلاك هذه الأراضي منذ القرن الثامن ميلاديا وكانوا في القرن 13 يتمتعون بنفوذ أقوى من نفوذ حكومة الإمبراطور. فقد الدايميو امتيازاتهم الإقطاعية على اثر سقوط الشوجن سنة 1871- منح الساموراي حق حمل سيفين وكان لهم الحق في قتل كل من يسئ إليهم من الشعب. ألغيت طبقة الساموراي بعد إعادة السلطة لميجي- والميجي هو الاسم الذي اتخذه الإمبراطور موتسوهيتو حينما اعتلى العرش سنة1867 فقد حدث في أوائل حكمه انقلاب أطاح بحكم الشوجن وبدأت اليابان تدخل عصرا جديدا سنة 1868 فألغي الإقطاع وأممت الأراضي وسارت اليابان بخطى حثيثة نحو التصنيع واقتباس الحضارة الغربية- وهذا لم يمنع طبقة الساموراي من أن يكونوا من بناة اليابان الحديثة.

2) فوزية المزي، ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مقاربة اجتماعية)،مجلة الحياة الثقافية، عدد64-65 /1992، ص167

3) حافظ الجديدي، في معالجة النص الدرامي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص الفن المسرحي مقاربات وقراءات، عدد 188/ تونس ديسمبر2007، ص43.

4) -voir Hechmi Ghachem, figures du théâtre tunisienne, (tunis,S.D) p 151, Souissi dit : « le tribunal ne put trancher, d'ailleurs j'avais fait du public, le seul jury. »

5) انظر جريدة الصحافة- بتاريخ 01 ماي 2009، ص8.

6) انظر فوزية المزي، ثلاثون سنة من المسرح التونسي. . . المرجع السابق ص169 وص170.

7) حول هذه النقطة انظر، La violence et Girard le sacré, (Paris,Grasset,1972) (RENE)

في تجربة فاضل الجعايبي المسرحية :
حفريات ورؤى

أحمد حاذق العرف

«إنّ المسرح لديه هذه القدرة الكامنة. والتي لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفني - على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال عديد الرؤى المختلفة. إن المسرح قادر على أن يعرض عالما في أبعاده المتعددة في ذات الوقت».

«المسرح بدائي وعضوي مثل النبيذ إذا لم يكن طيبا في ذات اللحظة التي تشربه فيها، فلن تكون له قيمة بعد».

بيتربروك

- 1 -

العائلة هي المجال الحيوي الذي يتنفس فيه الخطاب المسرحي، لدى فاضل الجعايبي ومنه تتكون موضوعاته، وتنبثق صيغه التعبيرية، العائلة لا كواقع متعال، وإنما كبنية متأسّسة. (فضاء تعايش، روابط عاطفية، وظائف تنظيمية، تراتيب). ومؤسسة (تمثلات رمزية، معايير، بنى ذهنية ونفسية ...) من جهة، وكجسم (تلاحم، مصدر اشباعات الخ) وحقل (علاقات قوى، وصراعات...) من جهة أخرى، أي باعتبارها المؤتمنة، لا فقط على إعادة إنتاج البيولوجي وإنما أيضا بنية الفضاء الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية واستراتيجياتها، والمحصنة للعقد النرجسي الجماعي من الانفراط، (أو ليست هي المانحة للاسم كعنصر ضروري في الرأسمال المادي والرمزي الموروث والمتوارث؟) والضامنة لوظيفة الإدماج التي يحتاجها المجتمع في ظل شروط تاريخية معينة.

بناء على ذلك، وانطلاقا منه تبدو معاينة البنية العائلية مدخلا أساسيا وضروريا للنفاذ إلى الكيفية التي يتشيد بها الواقع الجماعي والاجتماعي، وما يشقه من صراعات ورهانات، وحقيقة تمثلاته، ومنطق إنتاجه للقيم وتنظيمه للخطابات.

ليست العائلة في هذا الخطاب، ذلك الفضاء المغلق السري، الخاص، المقدس، حيث ترفرف أجنحة السعادة، والاطمئنان، والوئام، والثقة المتبادلة، والهبة بلا منّ، والمنح بلا حد (هذه العائلة أضحت ذكرى

بعيدة تستحضر هذه الشخصية أو تلك بعض أطيافها. ياله من فردوس مفقود!) وإنما فضاء مشرع على الخرق والاختراق لا فرق فيه بين ماهو شخصي وما هو عمومي مشترك، وبؤرة للصراعات الشرسة والتصفية المتوحشة للحسابات، ضمن استراتيجيات معيّنة ومن أجل استراتيجيات معينة: احتكار الخيرات المادية والرمزية على حد السواء.

وهكذا لم يعد الانتماء إليها امتيازا وحظوة، وإنما مثار ضيق وتبرم، ولم يعد الاسم الذي تمنحه مبعث فخر وتفاخر، لم تعد وسيطا للإشباع، وإطلاقا للرغبة وشحذا للطاقة، وتفجيرا للملكة وإنما كبتا وكبحا، وإلجاما وتفقيرا، ولم تعد مجالا لتفتح الذات وانفتاحها وإنما تسييجا لها، وطمسا ومحوا.

ولايأتي البيت ـ أكثر الفضاءات تعبيرا عن «صورة الحميمية المريحة» كما يقول غاستون باشلار ـ إلا تكثيفا مجازيا لما آلت إليه هذه البنية. ففيه تنزاح الراحة والطمأنينة والأحلام اللذيذة، لتحل محلها الهلوسات والكوابيس، وتفر البهجة، والانشراح والانبساط تاركة مكانها للتجهم، والانقباض والاختناق والتشنج (فلا شيء على المستوى المشهدي من شأنه أن يحيل على الألفة والحميمية أو يشير إليها: الخزائن، الأدراج، الصناديق الخ... لاشيء...) حتى لكأنه مكان غير موعود إلا للحداد، والاكتئاب، والتفتت والانهيار.

لئن بدت العائلة مفككة الأواصر، عاجزة عن لم أشتاتها، وأشلائها، فاقدة لقدرتها على التعبئة الرمزية إزاء ما يتهددها من الداخل والخارج (الوظيفة التنظيمية: تحديد الأدوار، تأطير الانفعالات، توزيع الخيرات الخ)، فإنها مع ذلك لم تفقد هيبتها الايديولوجية: حارسة للنظام القائم، مضفية للشرعية على ممارسته وخطاباته، مشيعة لاستراتيجيات هيمنته، محافظة على القيم السائدة حتى الأكثر تدهورا أحيانا (أليس منها وفيها ترعرعت الحركات الأصولية الأشد تطرفا ونكوصا؟) مساهمة بقسطها في تبرير الواقع وتشويهه، وقبل ذلك وبعده، فهي الموكول لها التنشئة الأولى وما يترتب عنها من توريث نفسي سيظل يعمل في الخفاء، وبعيدا عن كل الأنظار.

لاشك أن أسطورتها قد فقدت الكثير من هالتها، وتخلّت «أكاذيبها الجميلة» عن الكثير من إغراءاتها، ولكن الأسطوري فيها لم ينسحب نهائيا، متخذا مسالك ومنعرجات ملتوية للظهور والانتشار.

نحو هذا الأسطوري تتجه سهام الخطاب المسرحي ومقاربة ما ينطوي عليه من قيم لا تكرس إلا الإمتثالية (امتثالية الجماعي في الفردي/ امتثالية الفردي في الجماعي) والوعي الزائف واغتراب الذات عبر تمثلات جماعية يتحول فيها الثقافي، التاريخي، الاجتماعي، إلى طبيعي، كوني، مطلق، لازمني، وبفضحه لزيف هذه الهيبة الايديولوجية ينهار ما تأسس عليه هذه الأسطورة نفسها من مراوغات وأحابيل وأوهام تقيم حجبا سميكة بين الإنسان وذاته، وبينه وبين الآخر، وبينه وبين العالم.

وما أشبه هذا الخطاب بـ «ترميم أثري لكلام ميثولوجي» يتمدّد ويتقلص حسب الخارطة التي منها يتوزع وفيها ينتشر!

ـ 2 ـ

لعل أهم ما يلفت الانتباه في هذا الخطاب غياب الأب غيابا مطلقا على المستوى البصري (ماعدا في خمسون) وإن حضر على المستوى السردي، فحضور مجهول أو ميّت دون أن يكون ذلك مثار تماه معه أو حنين إليه، فهو في كل الأحوال مخلوع، مستبعد، مزاح، بل إن الأمر يزداد إشكالا حين تصل هذه الرغبة (الواعية واللاواعية على حد السواء) إلى حد استحضار جثته والتنكيل بها، كما هو الشأن في «جنون»، تنكيلا لا يخلو من منحى التذاذي، حتى لكأن الاحتفاء الوحيد الذي يليق به هو أن يستقبل كجثة (تسام مقرف! قرف متسام!) وكأن وظيفته لا تعمل إلا جنبا إلى جنب مع الموت.

وهكذا تجرد ـ وتتجرد ـ صورته من كل مثالية

وأمثلة، ويصبح حضوره الجسدي في الخطاب المسرحي غير مرغوب فيه: صوته (المانع للكلام) مولد للذعر، وملامحه (القاسية والقاصية) مثيرة للهلع، وكيانه مصدر اضطهاد وإحساس بالذنب متواصل بحيث لا مجال للذات -في حضوره- من حرية اختيار موضوع رغبتها وإدراك نقصانها واستيعابه وتخطيه بأقل التكاليف والأضرار، خصوصا حين يظل مصرّا على المطالبة بتسديد الدين المترتب له، والمتخلد بذمة الذوات التي هي تحت طائلته، ومتشبثا بأنه هو -وهو وحده- مصدر الرغبة والمؤتمن الوحيد على تصريفها وتوزيعها كيفما يريد، وعلى من يريد، ناحتا بذلك كيانات ناقصة، مشوهة، مستطيعة بغيرها، هي أقرب إلى اليتم، منها إلى أي شيء آخر، وما يترتب عنها من جراحات نرجسية وشروخ نفسية.

من هنا يصبح «استبعاده» مدخلا ضروريا لكي تنعتق الذوات مما هي فيه، ومما هي عليه، وعلى أطلال مصرعه تقيم احتفالها التهتكي فيستعاد ما ظل مكبوتا، أو مقموعا، أو محجوزا، وتتدفق النّزوات والهوامات، ويدور الكلام برعونة هوجاء، وإذا بالذوات قد تخلت عن كل احتشام، ووقار، وحياء ودخلت في طقوس من النشوة والانتشاء والتحام بما يدرك من محرم مشتهى، وشبق يلامس تخوم الفسق والفجور، ونهم يرتد إلى أشد المسالك بدائية وتوحشا، وألعاب تنكرية جسورة، متجاسرة لا تعرف تقية، لا أحد يراقب كلامها أو يصادر رغباتها.

إن الإطاحة بالأب - ضمن الخطاب المسرحي - هي- بالأساس- إطاحة بالنسق الرمزي الذي يحمله (أليس هو مالك مصدر المتعة والسلطة: القضيب؟) وما ينطوي عليه هذا النسق من عطالة تجعل المنافسة الأوديبية معه محفوفة بالمخاطر والمخاطرة، يندر الخروج منها دون خسائر فادحة، ورضوض، وتشوهات، وتزداد المسألة حدة في سياق مثقل بمركزية أبوية تضع الذكورة في صدارة انشغالاتها وتحولها إلى امتحان قاس مشحون بالمخاوف والمسلكيات الهاجسية.

وبعد هذا، أو قبله، أليس كل إبداع قوي إنما هو شكل من أشكال «قتل الأب» بغية الظفر بالألم (عبر استبدالاتها على الأقل؟).

- 3 -

ليس من باب الصدفة أو الاعتباطية أن تحتل النساء في هذا الخطاب منزلة خاصة («محركات» أساسيات للفعل المسرحي، وأكثر تحفيزا له، ودفعا) فهو حافل بهن ومحتفل، بل ومنتصر لهن أحيانا (يكفي مقارنة صورة الطبيبة النفسانية في «جنون» بصورة الطبيب النفساني في «كوميديا». الأولى متمردة على المؤسسة الطبية، كاشفة عن ألاعيبها، وقصورها. والثاني منخرط فيها، مدافع عنها، حام لها). هل هو سعي لزعزعة تلك المركزية الأبوية الضاغطة واستبدالها بمركزية أمومية أقل ضغطا وقسوة؟ أم هو انخراط في خطاب نسوي (لمسة من لمسات جليلة بكار؟) يرمي إلى تفكيك الخطاب الذكوري وإعادة تركيبه؟ أم لأن المرأة هي الأقدر على حمل الاستراتيجية التخييلية المنشغلة بتداعي الاستعارة الأبوية، المشتغلة عليها، المشغلة لها؟

صحيح أن خروج المرأة من منطق «حيز الحريم» (مجال الصمت والإخفاء والتقنع) إلى مسرح الإنتاج (نقل الرغبة من الحيز الأسري/ الأوديبي إلى الحيز الاجتماعي/ الاقتصادي) قد خلخل الكثير من القيم الذكورية التي يقوم عليها المخيال الاجتماعي وأضحت من المسلمات واليقينيات، بل ومن البديهيات لكن إلى أي مدى استطاعت وهي تواجه الرجل برغبتها الأنثوية دون إلتواء، وتحايل ومراوغة، أن تؤهل الرجل لكي يقبلها كائنا بذاته، دون أن يهتز كيانه هو، ويفقد توازنه، وترتبك مرجعياته؟ بتعبير آخر، كيف يمكن قبول الآخر بغيريته واختلافه دون صدام، أو هيمنه أو احتواء؟

من هنا يبدأ المأزق.

إن العلاقة بين الجنسين في هذا الخطاب تأتي محملة بالتوتر، مثقلة بالشك والريبة، يسودها اللبس وسوء

الفهم والتأويل، ويحركها تجاذب وجداني مفرط، وكل «أنا» فيها تنبذ قبول الآخر في منظومتها إن لم يتخلّ عن هويته.

وإذا كان الإناث -على العموم- لا يحتملن خصاءهن، بل ينكرنه ما يجعلهن أميل إلى الصرامة، وكأنهن يحاكين السلطة الأبوية أو يتشبهن بها فإن الذكور يظل يلاحقهم تهديد الخصاء ما يجعلهم أكثر ترددا في بناء هويتهم، وأقل حسما لتبعاتها، فلا ذكورة سوية هنا، ولا أنوثة سوية هناك. ثمة خلل ما. فراغ ما. غياب يغطيه التدفق النزوي وفيض الكلام.

من يملك القضيب -كدال- فعلا؟ ذلك هو السؤال الذي يتخبط الجنسان في شركه وشراكه، تأرجحا بين الحصول عليه أو التماهي معه، دون إدراك حقيقة نقصانهما، فبين شغف الطرف الأول (الإناث) بإمتلاك القضيب وتحول الثاني نفسه إلى قضيب، تنافس عقيم وتكامل يطلب فلا يدرك: خيبة متجددة، وإلتذاذ مبتور، وهوامات اسقاطية تتخيّل فيها الأنا -أو يخيل إليها- أن رغبتها لدى الآخر لا تتجلى بصورة واضحة، وشفافة، وتحمله مسؤولية هذا التعثر، وتبعاته دون أن تجازف بالكشف عن ضلال معرفتها لرغبة الآخر، واشتباه مسلكها، وهو ما لا يسفر إلا عن بنية نفسية أشبه بالبلور المرشح في كل لحظة للانكسار (يكفي حدث ما، وتتطاير شظايا هذه البنية في كل الجهات).

وما هذا التشظي إلا أحد مدلولات ذلك الدال المتواري.

- 4 -

من الطبيعي أن يحظى الجسد -وهو الحامل لمختلف هذه الجراحات والندوب، المفصح عنها، علاوة على كونه محل الرغبة ودالها- بانشغال الخطاب، لكن ليس الجسد المجرد، المتجرد من كل الشروط، بل المنغرس في شبكة نفسية اجتماعية وفي سياق علائقي، والذي يملك لغته الخاصة، وهويته المتفردة في نفس الوقت.

انطلاقا من ذلك ترتسم خارطة جسدية كاملة، تمتد من الجسم السوي والمنتج، الناضج، والفاتن إلى الجسم الواهن، المشلول، المشوه، مرورا بالجسم المنهوك والمسكون بالوساوس، والجسم النحيف أكثر من اللزوم، والجسم الأخرس، الصامت، المهجور، والجسم المخرب بالأدوية والعقاقير، والجسم الخامل، الهامد، والعاطل، والجسم الشهواني، الشبقي إلى حد الشذوذ... وهي كلها أجسام بما ترتديه من ملابس منزلة في عصرها، مجارية لمستجداته الموضوعية (لا نفوّت الإشارة هنا إلى ما يشي به هذا اللباس من مفارقة بين اللباس وخطاب مرتديه، فقد يكون اللباس عصريا جدا، والخطاب سلفيا جدا).

مرة أخرى يبدو الجسد الأنثوي الأكثر حضورا، والأكثر امتلاكا للعلامات الخلافية، بينما الجسد الذكوري يتراوح بين الوظيفة الانتاجية، والتفكك التام (العطالة المطلقة كما هو الشأن في «جنون»)، فهل هو الثأر من تاريخ طويل ظل فيه هذا الجسد (وما زال في ظل المجتمعات المتنفسة لمناخات الحضارة العربية، الإسلامية) سجين قدره البيولوجي، موعودا لغيره وللألم، ومعوضا لشتى أشكال الاقصاء!

إن الجسد الأنثوي الذي يقدمه هذا الخطاب ليس المثقل بالفتنة والغواية والإغراء: فريسة للشهوة الجماعية وخادمها الذليل، والمحيل مباشرة على الخطيئة الأولى، وكما اعتاد المخيال الذكوري تشفيره، وتركيبه/ إعادة تركيبه، وإنما في مواجهته لزمنيته وتاريخانيته، سواء في مواجعه وفواجعه العميقة، أو في أشد وظائفه تواضعا ووضاعة، أو في أشد حضوره فتنة ويناعة ونضارة، وبالتالي يصبح الأكثر تعبيرا عما يشق المجتمع بأسره من تناقضات، وما يعيشه من إرهاصات وتحولات، أو عوائق ومعضلات، وعبره يمر المدلول الكامن، والمسكوت عنه، واللاممتثل.

وبصفة عامة يقف الجسد -أنثويا كان أو ذكوريا- في نقطة تقاطع بين ثقافتين (أو ايديولوجيتين): ثقافة (ايديولوجيا) لا تعمل -بوعي ولا وعي على حد السواء-

إلا على محوه، وتسييجه بالممنوعات والمحظورات والتدرج به إلى وظائفه الدنيا، وأخرى تحوله إلى موضوع استهلاكي شأنه شأن هذه الأشياء التي تلقى بعد الاستعمال، وفقدان بريقها، وهو إذ ينتفض ضد سطوة هذه أو تلك، يزداد توعكا، وتبعثرا، وتعرضا للتخريب، وتبدو الأجسام وكأنما ألقيت في حيز غير حيزها، ومكان غير مكانها وزمن غير زمنها، غريبة الكيان واللسان.

وهذا السطح المرئي يخفي/ يفضح ما يعتمل في ذلك العمق السحيق من نزاعات وتسويات (إجابة عن مكبوت ما، أثر لالتذاذ ما، إشباع لم يحصل...) وكأنما هو في حوار مع قرينه، أحدهما يوقظ الآخر، وكلاهما يضاعف الآخر.

نفض ما تراكم على الجسد/ الأجساد من غبار التاريخ والمعتقدات والترّهات والهرطقات التي حولته - وتحوله باستمرار- إلى سرّ مبهم، ولغز عصي على الفهم، والانتقال به من موضوع للخطاب إلى ذات للخطاب: أثر مفتوح ومنطقة عبور نحو الرمزي.

ذلك هو الجسد في هذه الممارسة الخطابية «ينقشه التاريخ ويخربه التاريخ» كما يقول فوكو.

- 5 -

التملك. السيطرة. الإخضاع. الاستحواذ. الاحتكار: تلك هي رهانات الصراع الذي تخوضه الذوات فتبدو إرادة الهيمنة هي الاستراتيجية التي منها تتحرك ومن أجلها تسعى ما يجعل العدوانية هي السّمة المميزة لنسق التفاعل بينها، والأكثر تبادلا واستبدالا.

إنّه كون / خطاب مسرحي مثقل بالعلاقات السلطوية وقد تفشت في أدق الجزئيات من تصرفات وسلوكات وموضوعات وأشياء، وكلمات وتمثلات حتى غدت رؤية للذات وللعالم تقود شتّى أنساق التواصل وإستراتيجياتها.

وإذا كانت الذوات المنخرطة في الصراع، تعيد بسط سلطة مستبطنة وتصريف تقنياتها، فإن ما يشغل هذا الخطاب ليس السلطة في شكلها العياني، وحضورها المفضوح وتبرّجها الثقيل، وإنما في اشتغالها الخفي وانتشارها في التنفس الحسي للحياة اليومية، وتسربها إلى أكثر المناطق حميمية (الفراش الزوجي، العلاقات الغرامية، الخ) اختراقها للقوى الغالبة والمغلوبة على حد السواء، بل وتسللها بين طيات الكلام وثناياه.

ليس همّ الخطاب الانتصار إلى هذه القوى الغالبة أو تلك القوى المغلوبة بقدر ماهو حريص على رصد الكيفيات التي تدار بها لعبة المناورات والإكراهات والتدابير التي تتخذها هذه القوى لإظهار ما تريد إظهاره (أو تتجنب إظهاره) أو ما تريد إخفاءه (أو تصر على إخفائه) والمسارات التي تسلكها: تأكيد/ نفي، فعل وانفعال، تغيير مواقع وأدوار، انتقال من الهوام إلى الكلام، انزلاق من الوعي إلى اللاوعي، لا تتخلى فيها هذه القوى عما تعتقد أنه موقعها الطبيعي المتحقق أو المنشود ومما هي جديرة به من احتكار للخيرات المادية والرمزية المتوفرة أو المتخيلة بإصرار وعناد تصل فيهما طاقة الغالب والمغلوب حدودها القصوى من الشراسة والتوحش، وكأنها استعادة لوقائع حرب إبادة بعيدة لم تتلاش أصداؤها بعد.

هكذا يصبح العنف الملاذ الأخير لما لم يتم تصريفه من تراكمات بالوسائل الملائمة وضمن القنوات المطابقة، فتتعدد أشكاله وتعبيراته، وتتباين حدته وخطورته تبعا للمناطق والتشكيلات الاجتماعية التي ينطلق منها ويصدر عنها: من أشكاله المتأسسة كما تتجلى عبر أجهزة السلطة، إلى أشكاله الأشد خفاء وتنكرا كما تتشكل عبر المجال الرمزي ووسائطه المختلفة: نسيج من الخداع والتمويه والتضليل والمراوغة والمخاتلة يضفي شرعية على الهيمنة وتأبيدها، وتوسيع نفوذها وسلطانها.

بذلك يترفع هذا الخطاب عن الانتماء المفضوح إلى هذه التشكيلية الاجتماعية أو تلك ويتحصن من شتى الانحرافات الناجمة عنه وعنها، فليست

مهمته التشهير بالإيديولوجيا السائدة أو الانخراط في إيديولوجيا تقدمية (أو هكذا يخيل لها) وإنما تقويض أسس التضليل والتشويه والتحريف والتبرير التي تقوم عليها كل إيديولوجيا وما ينجم عنها من وعي خاطئ و/أو/ شقي، منفصم، وهو في ذلك لا يستثني أحدا: الشبان والكهول والشيوخ، الرجال والنساء، المتعلمون والأميون، الأصوليون والمحدثون، الظلاميون والمتنورون. هناك دوما خلل ما، في هذه الجهة أو تلك، لدى هذا الطرف أو ذاك، في هذه التشكيلة أو تلك، في هذا المكان أو ذاك، حتى تلك الحركات التحريرية «كانت تعبر عن نفسها في شكل خطاب سلطة: كانت تتباهى بكونها كشفت ما كان مقموعا ومسحوقا دون أن تدرك ما كانت تعمل هي ذاتها على سحقه وقمعه».

من هنا يأتي عنف الخطاب كاستعارة كبرى ضد أشكال ذلك العنف المتأسّس ورهاناته.

ـ 6 ـ

من الحفر في اليومي واستنطاق فوضاه، يتشعب الخطاب المسرحي وتتراءى مداراته الكبرى ضمن رصد الذات في إنهمامها برغباتها ولذّاتها، وترويضاتها لشتى الضغوطات والإكراهات في علاقتها بالآخر، لا تسفر إلاّ عن المزيد من التوعكات البدنية والنفسية، إلى تفحص مجالات المعرفة وما تكرسه من هيمنة وما تبرره من أشكال النبذ والإقصاء وما تشهده من انحدار شنيع وانزلاقات خطيرة، ومن اقتفاء آثار السلطة وتقنيات تدخلها، ومنافذ تسربها إلى الاصغاء إلى الكلام في تلعثمه، ومناطق صمته وطرائق إسكاته وإلجامه، توضع قيم المجتمع وتمثلاته موضع تساؤل بعيدا عن الدغمائية، والنفس التحريضي، والمنزع الانفعالي، فلا نظرة سوسيولوجية مبسطة إلى حد الابتذال، ولا تأمل سيكولوجي مغرق في التهويمات المجردة، لا ثرثرة إيديولوجية مفتونة برنين «الأشياء والأفكار العظيمة والسامية» ولا تجريبية ضريرة لا يتصاعد منها إلا الدخان، ولا يبقى منها إلا الرماد.

ليس للخطاب حقيقة جاهزة يريد التأكيد عليها، أو حقيقة متعالية يدعو إليها ويبشر بها. «ليس هناك حقائق. ليس هنا سوى تأويلات»، مبثوثة عبر النسيج النصي (الدرامي/ المشهدي) وطيات الخطاب.

وهكذا يتحول اليومي إلى مدخل لإدراك تاريخانية المجتمع والمسك بالجوهري في علاقات القوى والمعاني التي يتأسس عليها، ويمنح الخطاب فرادته وانفراده.

محمود بيرم ناقدا للمسرح التونسي (*)

محمد صالح الجابري

لم يكن بيرم مرتاحا إلى أوضاع المسرح في تونس وكان يراه مسرحا مزيفا، لانصراف المشرفين عليه إلى الاهتمام بالشكليات دون المضمون بسبب عدم توفر الكفاءات، وسوء الإدارة وقيام المسرح على مجرد الهواية في حين أنه في نظره علم وفن له قواعد وأصول تدرس في المعاهد على أيدي أساتذة متخصصين في هذا الشأن.

وقد لاحظ بيرم أن هذا الفن طغت عليه الأساليب المنبرية الخطابية، وانصرف إلى الوعظ والإرشاد، وغرق في الشكليات مثل الإعلان وبيع التذاكر والتنافس على اعتلاء خشبة المسرح، بينما غابت في زحمة هذا البهرج النصوص الأدبية، مما دفع به إلى التهريج، وباعد بينه وبين الجمهور، وقلص من تأثيره على الناس، معدّدا ظواهر هذا التزييف في قوله: «وإذا أردنا الكشف عن حقيقة المسرح الحالي في تونس، فلنترك جانبا المجاملات والصداقة التي تربطنا بمن يشتغلون بهذا الفن، وليس من حقهم علينا أن نكيل الثناء لكل رواية ندعى لمشاهدتها، فما هذا في صالح الفن والفنانين.

يقوم المسرح في تونس على دعائم ثلاث:

- الإعلان عن الرواية بأبسط وسائل الإعلان.
- طبع التذاكر وتوزيعها بالرجاء والإلحاح.
- أشخاص يعتلون خشبة المسرح.

وبهذا يحق لنا أن نسمي المسرح التونسي مسرحا مزيفا، لا حياة فيه ولا فن، لأن أكثر الفرق تقوم على مجهود شخصي إذا ألمّ بكثير أو قليل من هذا العلم فما في استطاعته تطبيقه كما ينبغي. والمسرح يلزم له كفاءات لم تنضج بعد واحدة منها في تونس، فالأولى كفاءة التأليف، ولا نجرؤ على نسبتها لأنفسنا.

والمحاولات التي ظهرت للآن لا تزال بدائية، ولا يمكننا القول بأن الروايات التي شاهدناها مؤلفة لا تتفق مع ما يتطلبه المسرح، وإنما هي تتفق مع ما يتطلبه المنبر، هي محشوة بديالوجات (1) النصائح والعبر، والحظ على حسن السلوك والاستقامة، كل هذا بأسلوب خطابي لا مسرحي» (2).

وعلاوة على ضعف التكوين المسرحي، وانعدام النصوص فإن من أسباب علل المسرح الأخرى عدم الإلمام بالإخراج، وإتقان فن الإضاءة والهندسة، وخلق الأجواء المسرحية. والافتقار إلى كفاءة التمثيل: «فالإخراج لا نعرف منه ألفا ولا ياء، ويكفي خجلا أن نستعير المناظر المخزونة في المسرح البلدي ونطبقها على أية رواية.

كذلك فن الإضاءة والهندسة المسرحية، وخلق الأجواء على المسرح لا نعنى بها أقل عناية، بل لا نعرفها.

*) محمد صالح الجابري، محمود بيرم التونسي في المنفى: حياته وآثاره، دار الغرب الإسلامي بيروت 1987، ج 1.

والكفاءة الثالثة هي التمثيل نفسه ونقول في صراحة إننا حين نخاطب الممثل كصديق في قهوة أو في الشارع نراه ألين مما هو على المسرح. وعناية الممثل والممثلة متجهة لحفظ الأدوار، وأما الإلقاء وإخراج الصوت فلا أحسب ممثلا يسمع بهما أو يبصر، فهما والماكياج أمور متروكة لمن يتصرف بهما كما يشاء وحسب هواه» (3).

وبسبب هذه النقائص المتعددة كان لابد -كما يقول بيرم- من ردود فعل الجمهور السلبي على ذلك، ومن تسرب الملل إليه، وتراجع عدد المقبلين على المسرح، وبالتالي خيبة المسرح التونسي وفشله في تحقيق الغاية المنشودة منه، وهي القيام بدوره في التأثير الاجتماعي. وبلهجة لاتخلو من السخرية يصف بيرم الممثلات اللائي كن يعتلين خشبة هذا المسرح وهن غير مؤهلات لذلك واصفا إياهن بقوله: «وكم سمعنا صوت الممثلة فلم نحسبها مخلوقة من لحم ودم، بل آلة مركبة من معادن تنطق على وتيرة واحدة من أول الدور إلى آخره، وتعليم الممثلة موكول إلى شخص يحفظها الدور على طريقة المؤدبين الفقهاء. فإذا كانت في الممثلة مرونة أو روح تتحرك يقتلها المؤدب بعصاه، ويكفيه فخرا عصم الممثلة أو الممثل من الأغلاط النحوية.

ومن نتيجة هذه الخيبة أو هذا العمل المبتور أن الجمهور يساق إلى مشاهدة التمثيل وهو متثائب، ويفضل الذهاب إلى نوع آخر من أنواع التسلية لأنه لم ير بعد الممثل الذي يملك فنه، ويجذب القلوب إليه» (4).

وللخروج من هذه الأزمة، والحد من القطيعة بين الجمهور والمسرح يقترح الكاتب أن تعمل الجمعيات المسرحية القائمة على تدارك أهم ما يفتقر إليه عملها، وهو النص المسرحي، وبدون تقدير الأديب المنتج، وتقديم الحوافز المادية له وضمان حقوقه يمكن لجميع الجهود المبذولة أن تذهب هباء وتهدر جميع الطاقات المسخرة لذلك.

ويظل المسرح التونسي يدور في نفس الحلقة المفرغة: «ولعله من العبث أن نذّكر أصحاب الأجواق (5) بما يجب للأديب من التقدير النبيل، وأن المؤلف الناضج يلزمه عدة شهور ليخرج رواية رصينة لا يستغني أثناء كتابتها عن الأكل والشرب، ولكننا نقول لهم يجب اعتبار الرواية سلعة تجارية ينظر إليها بحسب ما ربحه من الجمهور الذي يقبل عليها وفي يده نقوده، فيكون أجر المؤلف حلالا وفاقا من الجمهور لا عطاء صغيرامن أصحاب الأجواق الذين يضعون المال قبل كل شيء في جيوبهم إلى أن تجود نفوسهم بالخمسين فرنكا أو المائة لصاحب البضاعة.

ومن الجور الواضح أن تدفع الفرقة للممثلة التي تقوم ببعض أدوار الرواية ثلاثمائة فرنك في الليلة، وللمؤلف خطاب شكر أو مصروف يوم وليلة، فإذا كان هذا جزاء وأجر المؤلف المسرحي الذي كانت تتلهف عليه الأجواق، فالمسرح لا يجب الالتفات إليه فضلا عن الدعاية والتقريظ» (6).

وبقدر ما تتضمن هذه الآراء من معلومات طريفة حول ثقافة بيرم المسرحية، وإلمامه بهذا الفن إلماما كاملا ومتعمقا، وإدراكه لجميع الأخلال والنقائص التي يعاني منها المسرح، وتقديمه الحلول الملائمة للخروج من هذه الأزمة فإن هذه النصوص تقودنا بيسر إلى السبب الأساسي الذي من الذي من أجله انبرى الكاتب في شجاعة لنقد الأوضاع المسرحية في تونس، وهو ما كان يشعر به من تباعد وقطعية بين المسرح والجمهور الذي كان بيرم يضعه في مقدمة اهتمامه وصدارة شواغله كلما تعرض إلى قضية من القضايا المتصلة بالعلاقة بين الحياة وبين مجالات الإبداع، وبين العمل الفني وبين الواقع الذي يرتبط به.

وإذا كان فن الكتابة المسرحية العادية من الفنون العسيرة التي تتطلب في نظره تفرغا، وصبرا وموهبة خاصة، وتستدعي تقدير جهود صاحبها فإن هذه تبدو أكثر صعوبة وأشد عنتا وأدق تحملا بالنسبة لبعض الكتابات المسرحية المتخصصة مثل المسرح الشعري الذي ينزّله بيرم منزلة خاصة، ويعتبره من أروع الفنون وأعقدها في نفس الوقت، سيما بالنسبة لمتعاطي الشعر العربي الذي يقوم على نظام البيت والقافية وما يمثلانه من الصعوبات الجمة. ولذا فهو يرى أن: «الشاعر المسرحي يجب أن يضع حدّا فاصلا بين الشعر الذي يفاجئ الأسماع ويختطف انتباهها

وبين الشعر الذي يتلوه القارئ من الديوان ويتأمله على مهل. وأرى أن شعراءنا الذين قدموا الروايات للمسرح قد أولعوا بالإجادة والصعود بشعرهم إلى مستوى فحول الشعر العربي والتفوّق عليهم.

وأيّ إجادة، إجادة اللفظ والمعنى، كأنما الأمر لا يتعدى قصيدة تشغل القارئ أو السامع لحظة ثم تطوى وتصبح الرواية مجموعة من الشعر «المتين» يحتاج إلى سامع مهذب، واسع الصدر، يجلس أمامها ثلاث أو أربع ساعات لسماعها واستيعاب معانيها، وتفهم بلاغتها، وإذن تكون الإجادة نكبة على الرواية غير ما تنكب به من الأغلاط الأخرى التي سبق إليها مؤلفو التراجيدي» (7).

وأمام هذه الصعوبات الناجمة من طبيعة الشعر العربي ذاته، وميل الشاعر أساسا إلى الإجادة الشعرية دون اعتبار للحركة المسرحية، ولقابلية الجمهور لوعي مضمون المسرحية، ومضمون العمل الشعري فإن الكاتب يرى أن لا مناص: «من وضع أسلوب خاص للشعر المسرحي، يستقل بصياغته وتركيبته عما في شعر الدواوين، أسلوب يقوم على إشباع السمع وحده، وقد يبدو تافها أو سخيفا إذا سمع ممّن يجهل فن الإلقاء، كما تبدو سخيفة القطعة الغنائية يلقيها شخص قبيح الصوت يجهل فن الغناء. هذا الأسلوب متروك لذوق الشاعر، ولا أستطيع وصفه أو تحديده لأن كل شيء مستمد من الذوق يفسده الوصف والتحديد، ويبعدانه عن الأفهام» (8).

وبهذا الطرح الواعي لقضية المسرح عموما، وخاصة المسرح الشعري، أو «الشعر المسرحي» يكون بيرم من بين القلة القليلة في تونس التي عرضت لهذا الموضوع، وحللت مختلف جوانبه الفنية والأدبية، وقد يكون الكاتب الأوحد الذي تعرض لموضوع المسرح الشعري في هذه الفترة المتقدمة بما يتضمنّ هذا الرأي من تحريض خفي على تحدّي نمط القصيدة التقليدية، والدعوة إلى تفجيرها لتتأهل لاستيعاب الحركة الدرامية التي يقتضيها العمل المسرحي، وهو بهذا الرأي يكون قد سبق الكثيرين من دعاة تحرير القصيدة العربية من قوالبها، والإغراء بمحاولات التجريب مما ينمّ عن دقة حساسيته وثقافته العالية، وحدسه الملهم.

المصادر والمراجع

1) حوارات
2) (الزمان) 18 أفريل 1933.
3) نفس المصدر.
4) نفس المصدر.
5) أصحاب الفرق المسرحية.
6) (الزمان) 28 أفريل 1936.
7) (الزمان) 27 مارس 1934.
8) نفس المصدر.

وجه مجهول في شخصيّة البشير خريّف : الكاتب المسرحي (*)

محمود طرشونة

لم ينشر البشير خريف (1917 - 1983) في حياته، ولم ينشر له إلى حدّ الآن أيّ نصّ مسرحي فعرف قصاصًا (1) وروائيا (2) وذكر سنة 1972 أن له كتابات مسرحيّة واهتماما بالنقد المسرحي منذ سنة 1937 أي في سنّ العشرين من عمره. فقد كتب في إحدى رسائله إلى مؤلّفي الكتاب المدرسي «الممتع في الأدب» مايلي: «توفي والدي سنة 1937 وأصدر أخي مصطفى جريدة «الدستور» فأعنته فيها ونشرت أقصوصات ونقدا مسرحيا» (3). وذكر أيضا للباحث فوزي الزمرلي في حوار له معه سنة 1980، لما كان يجمع مادة رسالته الجامعية حول أدبه، أنه «ترجم مسرحيّة وكتب عدّة مسرحيات لا يرضى عنها الآن» (4) كما صرّح أنّ إحداها «سوق البلاط» شبه جاهزة لكنه كان متيقّنا أنّها «لن تعرض لأنّ الرقابة لن تسمح بعرضها» (5). وقد شرعنا في إعدادها للنشر مع مسرحية أخرى له بعنوان «طمبياس» في نطاق «بيت الحكمة» بقرطاج في بداية التسعينات إلاّ أن تغيير إدارة المؤسسة أدخل تحويرا على برامجها فُعلّق نشرُهما. وقد نظر المسرح الوطني في إمكانية إخراجهما وعرضهما فتسلّم مديره نسخة مصوّرة منهما في نفس الفترة لكنّه انشغل عنهما بنصوص أخرى فلم يشتغل عليهما.

تنحصر قائمة نصوص البشير المسرحية في أربعة أعمال متفاوتة الحجم، مختلفة اللغة ومتنوّعة من حيث المواضيع لم يُنشر أيّ منها:

1 - «سوق البلاط» : مسرحية باللهجة التونسية الدارجة تصوّر الأجواء الشعبية في هاته السوق.

2 - «طمبياس» : مسرحية تاريخية بالعربية الفصحى تتناول موضوع جدلية السلطة والعقيدة.

*) نص المداخلة التي ساهم بها الأستاذ محمود طرشونة في أشغال الندوة التي نظمها المركز الثقافي التونسي الليبي بطرابلس حول أدب البشير خريف.

3 - «البنات» : أفادنا الصديق فوزي الزمرلي أنّها مقتبسة من روايته «بلارة» وهي بالعربية الفصحى أيضا وتعالج موضوع مساهمة المرأة في مقاومة الاحتلال الاسباني.

4 - «فكرية»: أفادنا أنها ذات طابع هزلي تهكّمي تصوّر ما كان يدور بين أعضاء أسرة مجلّة «الفكر» من نقاشات.

وقد رأينا أن نركّز تحليلنا على مسرحية «طمبياس» لما تميّزت به من عمق في تناول موضوع العلاقة بين السلطة والعقيدة وطرافة توظيفها لمرحلة من تاريخ تونس قبل الفتح الإسلامي، وإحكام بنائها الجامع بين التصوّر الكلاسيكي لبناء التراجيديا اليونانية كما جاء في كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو وكتاب «الفن الشعري» لبوالو (Boileau) من جهة والتصرّف بحريّة في هذا النموذج السائد في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر من جهة ثانية.

ومعلوم أن النموذج الكلاسيكي للمأساة يقوم على وحدات ثلاث هي وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث و على الصراع بين الإنسان والقدر وتنتهي بتحقّق مشيئة الأقدار وهزيمة الإنسان المولدة لمأساته.

ولا نعتزم قياس مدى التزام البشير خريّف بهذا النموذج الكلاسيكي للحكم على قيمة عمله المسرحي بل نطمح إلى إبراز بنية هذه المسرحيّة لمعرفة مدى تطويع الفنّ الدرامي لتبليغ رسالة مزدوجة هي عرض فرجة متكاملة تقوم على ما توفّره الفنون الركحيّة من متعة فنية، وتأسيس لجدليّة قائمة على تطوّر العلاقة بين العقيدة والسلطة وهي إشكالية صارت اليوم من قضايا الراهن في كافة الأقطار العربية والإسلامية.

1 - فنون الركح والفرجة :

وإنّ أوّل ما يفاجئنا في هذه المسرحية تمكّن البشير خريّف من الإشارات الركحيّة التي يوردها في بداية كل منظر أو خلال الحوار بين الشخصيات. فهو يقوم فضلا عن دور الكاتب المسرحي بدور المخرج في توضيب الأضواء والحركات والديكور، فيظهر تحكّمه في فنّ الإضاءة مثلا وكأنّه كان وقت كتابة النص (غير المؤرّخ) يتصرّف في ما يتوفّر لدينا اليوم من تلاعب بأشعة الليزر، فيختم المنظر الأول مثلا بتقديم حاكم مكثر منكبّا على خشبة المسرح بعد مصيبته في ابنته وعقله ومُلكه ثم يضيف تصويرا لانطفاء الضوء انطفاء تدريجيا وتدقيقا للونه قائلا: «يتضاءل الضوء حتى يصير شعاعا بنفسجيّا، ينحصر في المكان ثم ينطفئ». وقد يسلّط الضوء على شخصية واحدة لإبراز أهمّيتها في المشهد» ينطفئ الضوء ويشعل على شرناطة وحدها». وشرناطة هذه ما كان الكاتب يخصّها بهذا التركيز لو لم تكن شخصية محورية في هذا المنظر الثالث وفي كامل المسرحية عموما لأنها المحرّك الأساسي لجلّ الأحداث، خيرها وشرّها، وربّما كان من الأولى أن تحمل المسرحية اسمها عوضا عن اسم «طمبياس» لأنّ هذه الأخيرة بدت في كامل المناظر سلبيّة جدّا، تتقبّل الأحداث دون مقاومة تذكر، بينما ظهرت شرناطة «الكاهنة البغيّ» سببا رئيسا في كلّ تحوّل. ويميّز البشير خريّف أيضا بين الركح المضاء والركح الذي تسوده «نصف الظلمة» حسب تعبيره المعرّب للفظة «pénombre» وقد ظهر نصف الظلمة هذا إثر انصراف النسوة بالشموع في المنظر الرابع. وفي بداية المظهر الخامس يصف طلوع الفجر التدريجي بالإشارة إلى تغيّر ألوان الضوء: «يطلع الفجر البنفسجي، ثم الورديّ...». ومثلما يهتمّ الكاتب بانطفاء النور تدريجيّا يهتمّ بتقويته

تدريجيا. فبين المنظر الخامس والمنظر السادس فصل قصير بعنوان لوحة يظهر فيه الركح مظلما ثم «ينبثق شعاع بنفسجي في مكان وقوع الرأس، ويقوى شيئا فشيئا...»

والبشير خريّف واع بأنّه يكتب مسرحية لا قصّة وهو يعرف أن مقتضيات المسرح غير مقتضيات الرواية، يعرف أن المسرح فرجة قبل كلّ شيء، فرجة متكاملة يساهم في إنشائها الصوت والضوء والحركة والنغم، فحرص في كلّ منظر تقريبا على تكوين فرجة تروق الناظر وتشدّ انتباهه.

فالمنظر الثاني مثلا يقوم على مشهد القربان في بادية الأسد. وليست الضحية غير الكاهنة شرناطة نفسها، يقدّمها قومها قربانا لأسد البادية حتى يكفّوا شرّه. والكاتب يعرف أنّ القرابين لا تقدّم إلاّ في حفل طقوسي يمتزج فيه الفرح والحزن والرقص والإنشاد، والأكل والابتهال (6). يقول في بداية المنظر: «يظهر جمع الكهنوت يتقدّمون هودجا به شرناطة، وأربعة عبيد يحملون قصعة كسكسي وركوة لبن، نساء ورجال، زغاريد وبكاء، رقصة حول الضحيّة». ثم «تشدّ المرأة إلى جذع، ويسمع زئير الأسد عن بعد «يفرّ الناس لكنّ الكاهن يبقى ويقوم بحركات تنويم وابتهال...»

ولا يختلف مشهد الأفراح والاحتفال بخطبة العروس عن مشهد تقديم القربان كثيرا. فالطقوس تكاد تكون هي نفسها، فرجة تجمع بين الموسيقى والأنوار والرقص والاستحمام. ففي بداية المنظر الرابع «ترتفع أنغام الموسيقى، يتقدّم أربعة من العبيد يحملون طمبياس على سرير سُجُفُهُ من الديباج والقطيفة المزركشة بالذهب، وبأعمدته حلق من العاج المخروط. تنزل طمبياس فيأخذ الكاهن بيدها ويطوف بالأنصاب، فتسجد لها ثم تسجد أمام أبيها، فيأخذ بيدها ويعود بها إلى سريرها».

ثم «تدخل النسوة بالدفوف والشموع، ترتفع أنغام الموسيقى وتدخل العذارى يحملن المرايا وأدوات التجميل، يتقدّمن بخطوات رشيقة حول الفسقيّة، فيرقصن ويستحممن ويُغْدِدن عروسهنّ...».

فالكاتب هنا يفكّر في المتفرّج أكثر من القارئ ويبني فرجة متكاملة ومتماسكة كأنها مقصودة لحدّ ذاتها وليست لتأطير الحوار بين الشخصيات فقط. ولذلك لم يلتزم بوحدة المكان ولا بسائر مقومات المسرح الكلاسيكي. فقد ضبط المكان قبل الشروع في المنظر الأول ضبطا عامّا جدّا إذ نصّ على «مكثر في عهد الملك السيسبان» في القرن الثاني قبل المسيح (148 – 110 ق.م) لكنّ المدينة ذات مواقع متعدّدة استغلّها الكاتب المسرحي في جميع المناظر: ففيها الساحات العمومية وأسواقها، وفيها قصر الملك والمعبد، وفيها بادية الأسد وقصر معزول.

وقد يتغيّر الإطار المكاني في المنظر الواحد أكثر من مرّة فنتحوّل من البادية إلى المدينة، أو من الأسواق الشعبية وكثرة حركتها وضجيجها إلى المعبد ووقاره وكهنته، نتحوّل من الناسوت إلى اللاهوت، ومن توافه الحياة اليومية إلى طقوس العقيدة أي من المشاغل المادية إلى المشاغل الروحيّة. وقد تكون الروحية جسرا إلى المادّية. فهذه صلاة الاستسقاء يبتهل بها إلى الإلهة طانيت حتى تضع حدّا للقحط والجفاف، وهذا قربان يقدّم إلى أسد البادية حتى يكفّ عن إلحاق الضرر بالقوم، وهذا قربان آخر لاسترضاء الآلهة حتى ترفق بالناس وترحمهم.

وفي المنظر السادس يتغيّر المشهد تماما فنتحوّل إلى عالم خيالي ملائم للزمن الذي تقع فيه الأحداث وهو ما بعد قتل الضحية طمبياس وتقديمها قربانا إلى الآلهة، فهي تعود إلى الحياة لكن بعيدا عن المعبد وعن قصر أبيها وعن مدينة مكثر بأكملها إذ يستهل المنظر بمشهد الحياة اليومية

الهادئة في الريف، ويدقّق الكاتب الزمن فيضيف إنها «حياة العهد الحجري في العصر الذهبي حيث يرعى الذئب مع الخروف وقد أصبح [مثله] نباتيا. منظر طبيعي جميل ظل وشمس - خيمة - أشجار - عين جارية - نوح حمام...» ونفهم من كلام طمبياس أن الأحداث تقع في الفردوس إذ تقول: «إن أهل الفردوس يتذاكرون في جنّات الخلد ما كان بينهم في الحياة الدنيا» ويبيّن الكاهن من جهته أن هذه «دنيا لا افتكاك فيها ولا سرقة، كلّ يأخذ حاجته،» ثم يضيف: «فيحلّ التعاون محلّ النزاع». فكأنّه يتحدّث عن مدينة فاضلة كثيرا ما تصوّرها الفلاسفة والكتّاب. ولا يخلو المشهد من العجائبي الذي يقتضي تقنيات ركحية عالية جدّا: تظهر شرطانة في العالم الفردوسي الجميل في أسمال بالية فتطلب منها طمبياس أن ترفع بلاطة، فترفعها وترى تحتها طمبياس أخرى سعيدة صحبة باديس. «وهو ما كانت تتمنّاه قبل أن يضحّى بها قربانا للآلهة. وبذلك فإنّ تغيّر المكان أعاد التوازن الذي اختلّ في الحياة الدنيا بسبب عقيدة تقديم القرابين البشرية وما فطر عليه بعض البشر من شرّ. فقد روت طمبياس كيف جزّ الكاهن شعرها فأغمي عليها «ولمّا أفقت وجدت نفسي في كيس وباديس يهرول بي، تحسّست فإذا أنا حيّة». فهي تجعل إنقاذ حياتها بل عودة الحياة إليها على يد باديس: الرجل الوحيد الذي أحبّته. ويرى الاقليد أبو الأرباد ابنته حيّة من جديد فيتساءل: «أفي يقظة أنا أم في منام؟» ذلك هو السؤال الأكبر بعد مشاهدة هذه الحياة الجديدة. فكان لابدّ من جواب، وليس غير الكاهن سيقممان قادرا على تفسير ما حدث وخاصة مقتل طمبياس. وهنا يستحضر الكاتب ثقافته القرآنية وبالخصوص ما يتعلّق منها بصلب المسيح. فالتفسير القرآني جاهز يكفي تطبيقه على مقتل طمبياس. يقول الكاهن: «لقد شبّه لهم (أي العامة) وارتوت نفوسهم السفّاكة من دم الأبرياء، وكلّ يرى فيه فدية لذنوبه ومضوا راضين». فكأنّه يتحدّث عن صلب المسيح ثم عودته إلى الحياة.

2 - البناء الحلزوني: بناء دائري منفتح:

تنقسم المسرحية إلى ستة «مناظر» كلّ منها كان يمكن أن ينقسم بدوره إلى جملة من مشاهد كلّما تغيّر المكان أو الزمان. لكنّ الكاتب استغنى عن هذا التقسيم أو لم يسعفه الوقت للقيام به إذ شرع في المنظر الأوّل في تسمية بدايته بالموقف الأوّل إلاّ أنه بقي بلا ثان.

ومن حيث سير الأحداث فإنّ المسرحيّة تستهلّ بنقطة ما في نهايتها تشير إلى تنفيذ اختيار الآلهة طمبياس قربانا وتأثير هذا الاختيار في نفس والدها أبي الأرباد حاكم مكثر، فهو لم يتحمّل وقع المصيبة ففقد في الآن نفسه ابنته الوحيدة وسلطانه ومداركه العقلية فصار يهيم في الشوارع ويختلط بالعامّة في الأسواق وفي الساحات العمومية. وهذا المشهد نفسه يُستأنف في لوحة مستقلّة وضعها الكاتب بين نهاية الفصل الخامس وبداية الفصل السادس والأخير. وهي بمثابة البرزخ بين عالمين، عالم الحياة الدنيا وعالم المُثل في الآخرة. ففي هذه اللوحة يتواصل اختلال التوازن ويظهر الاقليد من جديد في نفس الساحة العمومية مجنونا حاقدا على الآلهة، ينصت إلى أحد القصّاص في حلقة شعبية فيرى أن الآلهة لا تحسن القصص لأنّ القصة عادة تنتهي نهاية سعيدة إلاّ قصته فقد انتهت بحرمانه من ابنته وعرشه وحرمان ابنته من الحياة ومن السعادة مع حبيبها باديس، فظهر الكاهن سيقممان وبيّن له أن الآلهة تحسن القصص وطلب منه أن يتبعه ليرى ذلك بأمّ عينه. فتحوّل إلى المنظر السادس ونشاهد بقيّة القصة في عالم المثل حيث أعيد التوازن المفقود

في الدنيا، وسعد أبو الأرباد بعودة ابنته إلى الحياة كما سعدت ابنته بحياة هانئة مع باديس.

وقد بدأت مسرحة الأحداث الرئيسية في تسلسلها الزمني الخطّي ابتداء من المنظر الثاني إلى المنظر الخامس. وفيها نجد قصة قربانين وقصة علاقتين غراميتين بين طمبياس وباديس من جهة وبين شرناطة وغرغاز من جهة ثانية، لكنّه حبّ غير متبادل أنشأ علاقة إشكالية بين الشخصيات الثلاث: فطمبياس تحبّ باديس وباديس يحبّ شرناطة وشرناطة تحب غرغاز وغرغاز يحبّ طمبياس ويبقى المجال مفتوحا لجميع المناورات والمؤامرات، فتُكَيَّف العقيدة بحسب تطور العلاقة، ويُنسب إلى الآلهة ما يخدم مصالح الأفراد ويُضحَّى بأرواح بشرية ويضيّع العرش من أجل تلك المصالح.

القربان الأول هو شرناطة «الكاهنة البغيّ» تقدّم لقمة سائغة إلى الأسد «الإله الحيوان» لكفّ شرّه وطلب نُصْرته لأرابيد ضد الغراغيز. فينقذ باديس حياتها بمصارعته الأسد والفتك به رغم عدم تكافؤ القوّتين. ثم يأخذها إلى قصر في الغابة يبدو مهجورا فتعترف له بالجميل وتعبّر له عن شدّة تعلّقها به في كلام جميل برّاق: «لا أهل لي ولا زوج، أنت أهلي وسيدي ومولاي، لا أطمع أن أصبح زوجة لك، حسبي أن أكون لك كالظلّ الذي يحميك ويسهر على راحتك، ويسبق رغائبك ويعيش بحبك». فيجيبها بكلام أجمل: «لي نحوك قداسة وإكبار، أريدك قرينة العمر مدى الدهر». لكنّ وصول غرغاز إلى قصره يقلب الأوضاع تماما. فهذا الفارس العائد من قتال أعدائه الأرباد يلاحظ من خلال تحوّل بعض أدوات القصر من مواضعها أن حَرَمه انتهك وكأنّه غول الخرافة يشمّ رائحة الإنس. ونفهم من مناجاة طويلة لروح أمه أنّه «سبيّ ابن سبيئة» وأنه يكرّس حياته للأخذ بثأرها. وعندما يظهر الدّخيلان يحتفظ بهما ضيفين مبجّلين. إلاّ أن شرناطة سرعان ما تتنكّر لباديس وتتعلّق بغرغاز وتحثه على قتله فيرفض باسم قيم الضيافة ويذكرها بأنه هو الذي أنقذها من مخالب الأسد. وتنكرها يبدو عاديا لأنها «كاهنة بغيّ» و«يقال إن الكاهنات البغايا لسن لأحد بل هنّ لأنفسهن، يتصرّفن حسب مشيئة الآلهة، لأغراضهنّ بين الخلائق...» كما قال باديس. والواقع أنّها لم تتصرّف حسب مشيئة الآلهة بل سخرت الاعتقاد في الآلهة لصالحها الشخصي.

فالقربان الثاني جعلته بإرادتها هي طمبياس ابنة حاكم مكثر مدّعية أنّ الآلهة اختارتها. وما فعلت ذلك إلاّ لعلمها بتعلّق غرغاز بها فأحبّت أن تتخلّص منها بهذه الطريقة حتى يكون الفارس لها وحدها. وقد نجحت في مسعاها وتوصّلت إلى تأليب العامّة على والدها الرافض التضحية بابنته الوحيدة. وبقتل طمبياس ينتهي المنظر الخامس وتبدأ حياة أخرى في المنظر الأخير، بينهما تلك اللوحة التي تذكر باندماج الحاكم المجنون في حلقات العامّة في المنظر الأوّل.

وبذلك يكون عودًا على بدء يثبت البناء الدائري لكن تطوّر الأحداث بعد هذا العود يغيّر شكل البناء ويحوّله إلى حلزوني تصاعدي إذ نتحوّل من الحياة الدنيا إلى حياة الآخرة وتتواصل الأحداث هنا بنسق مختلف، فيه من العجيب الكثير ومن عالم المثل أكثر وبعض من المفاجآت أهمّها إثبات غرغاز أخا لطمبياس.

3 ـ المقاصد: جناية «العقيدة» على السلطة

إنّ تشابك الأحداث والمصالح وتشابك العلاقات بين الشخصيات مأتاه الصراع على السلطة. يمتلكها

الأرابيد وينافسهم عليها الغراغيز. ولم يكن الحسم لفائدة الأقوى في ساحة الوغى، بل انهار سلطان الأرابيد بسبب تلاعب الكاهنة البغيّ بعواطف الرعيّة واستغلال معتقداتها لتحقيق مآربها. وما مآربها إلاّ الفوز بغرغاز عدوّ أبي الأرباد والد طمبياس.

وكان غرغاز يظنّ أنّ فوزه في المباراة سيمكّنه من الفوز بابنة الحاكم وبالتالي بالسلطة لكن الوالد يرفض تزويج ابنته من عدوّه ويفضح مآربه: «أنا أبغي لابنتي فتى يخطب ودّها ويكنّ لها الرفق والمحبّة، ويسكن إليها وتسكن إليه، لا من يجعلها مطيّة إلى مطامعه وحاجات في نفسه». فكادت تنشب معركة أخرى بين الفريقين لو لا تدخّل الكاهن سيقممان لحقن الدماء مقترحا ضرب القداح للحسم بين الفارسين. وقد صاح في المتنازعين على السلطة مستنكرا الفرقة ومنوّها بماسينيسا: «أتريدون أن تفرّقوا كلمة جمعها ماسينيسا العظيم الذي جعل من مكثر قصبة لسواد اثنين وستّين بلدا يأتمرون بأمرها»؟ فالأحداث إذن تقع في عهد ابنه الذي سماه البشير خريّف «السيسبان» والمعروف في التاريخ باسم مِسِبْسا (Micipsa) وجعل حكمه بين 148 و 110 قبل المسيح، ويثبت التاريخ أنه تواصل إلى 118 ق.م وقد ورث فعلا عن أبيه ماسينيسا حكم بلاد مترامية الأطراف وكان خال يوغرطة (Jugurtha) الذي خَلَفه سنة 118 ق.م وتنازع على السلطة مع بني عمّه وقد قسمت بينهم المملكة. لكن الرومان تدخلوا بينهم وانحازوا ضدّه لشعورهم أنه كان يريد توحيد البلاد أسوة بماسينيسا.

وفي المسرحيّة يبدو غرض غرغاز في الحصول على السلطة واضحا جدّا وهو يرى أن أحسن مطيّة إلى العرش التزوج بطمبياس. لكنّ للكاهنة شرناطة رأيا آخر. فهي أيضا تريد أن تفوز بحبّ غرغاز فتستعمل جميع الوسائل لتحقيق غايتها. وقد صرّح لها بغايته في حوار صريح بينهما:

شرناطة: أنسيت؟... ما أغلظ كبدك! اعتنقت الكهانة ومارست السحر من أجلك، ولبثت أرصدك، أنت الذي ذهبتَ بلبيّ. فما هي بغيتك؟ أفصح، تكلّم ماذا تريد؟

غرغاز: سلطان مكثر.

شرناطة: لك ذلك، أعدك به.

ثم أكّدت له أنه لن يستطيع الوصول إليه بدونها وذلك لأنه «إذا أحبّت المرأة فإنّها تديل الدول، وتقوّض الأركان، وتدكّ البنيان، تُبكي وتُضحك تُحيي وتميت، ولا يبيت الأمر إلاّ أمرها». وقد فهمت أن طمبياس هي العقبة دون تحقيق بغيتها ففكّرت: «وقفت هذه الرعناء في طريقي، فلأبعثنّ بها إلى القربان». وبذلك نفهم لماذا نسبت إلى الآلهة اختيارها لطمبياس بالذات ويساندها الكاهن سيقممان غير مستنكر هذه الخدعة: «يجب تقديم الضحية للقربان.. لا مناص من الاستجابة لداعي الربّ».

وفعلا يتخلّى حاكم مكثر عن السلطة لإنقاذ حياة ابنته الوحيدة فتتحقق غايتها لكنّها مع ذلك تصرّ صحبة الكاهن وبمساندة الرعية على تقديم البنت قربانا فيحاول الوالد المنكوب أن يقاوم فيؤكّد أنّها «مكيدة دبرت بليل» لكن العامّة تكفّره وتعتبره خَرفا وترضى البنت بالتضحية بحياتها لإنقاذ كرامة أبيها فينفّذ فيها حكم الآلهة الذي هو ليس غير حكم الكاهنة الهادف إلى تحقيق أغراضها.

إن تأليب العامّة ضدّ السلطة القائمة بإيهامها أنّ الآلهة قدّرت مشيئتها وأنّه لامناص من الاستجابة لمشيئتها جعل الناس يعتقدون أن امتناع الحاكم من

التضحية بابنته الوحيدة هو سبب كلّ ما حلّ بهم من بلايا، وصاروا يبحثون في حياتهم عمّا يؤكّد هذا الوهم. قالت شرناطة: «منذ وُلِدَتْ (طمبياس) كانت شؤما على أمها فماتت وتركتها في المهد. ثم ها هي شؤم على قومها جميعا». ثم أضافت: «إنّها طلبة الآلهة. ألم تروا انقطاع النسل عن أبيها منذ ولدت؟» فقال فلاح: «منذ ولدت أضحى ماء بئري ملحا أجاجا» وقال راع: «ومات غنمي». وقال أعرج: «وانكسرت رجلي». وقال أعمى: «وعَميت». وقال تاجر: «وكثرت الفئران والجرذان في بيتي». وقالت امرأة: «منذ رآها زوجي في عيد المايو هجرني وبات يهجس بها. وقالت عجوز: «تساقط شعري وأسناني، وثقلت حركاتي، وعمّ الوجع مفاصلي، فليعطوا الضحيّة لطالبها». فيصيح غرغاز فيهم جميعا: «يا لهذه الأمّة الضالّة ! يرون برغائب وهمية لآلهة صنعتها أيديهم ! ما عبدنا، معشر بني آدم، قط غير صنائعنا وأوهامنا». وهذا كلّه تمهيد لمقصد ثان قصد إليه الكاتب وهو مقصد التوحيد وجاء على لسان باديس في آخر المسرحيّة قوله: «لا أصنام لنا ولا حجارة». وهي بالطبع رؤية إسلامية يمكن نسبتها إلى الكاتب نفسه. وهو ليس الخروج الوحيد عن حدود عصر الأحداث السابق لظهور المسيحية والإسلام، بل هناك مظاهر أخرى عديدة للخروج تظهر من خلال اللغة.

4 - خيانة اللغة وفضحها للمقاصد :

ليس مثل اللغة إفصاحا عن مقاصد الكاتب حتى لو أراد إخفاءها في طيّات التاريخ وأحداثه وشخصيّاته. يُنْسج النص بالألفاظ فيرشح بمعانيها ويرشد القارئ والمتفرّج إلى مصادرها ومرجعيّاتها اللغوية والايديولوجية. وبقدر شفافيتها ووضوحها يكون مستوى الإسقاط، خفيّا إن لمّحت، فاضحا إن شفّت. وبذلك تخون اللغة مستعملها وتكشف نواياه ومشاغله، وإن غصنا أكثر في مجاهل اللاشعور قلنا هواجسه ورغائبه، وَلِمَ لا استيهاماته.

تقع أحداث المسرحية في القرن الثاني قبل المسيح لكنها كتبت (أو عرّبت؟) في القرن العشرين بعد المسيح. ووقائع التاريخ حدثت في زمان ومكان يتكلّم فيهما القوم لغة إقليمية هي عبارة عن مزيج بين الأمازيغية والفنيقية سميّت اللغة البونية. وبين زمن الأحداث وزمن الكتابة نزل القرآن وانتشر الإسلام وتأسّست ثقافة جديدة ساهمت مختلف الأقطار العربية والإسلامية في بنائها. فمن الطبيعي أن تتسرّب مفاهيم وتصوّرات لا تعود بالضرورة إلى زمن الأحداث. لكنّ الإشكال يكمن في مدى التحكّم في تلك المفاهيم وتلك الكلمات ومدى ملاءمتها للأوضاع التي يراد تحليلها.

وقد صار من البديهي اليوم أنه «لكلّ مقام مقال». والعمل بهذه المقولة البسيطة يجنّب الكاتب إسقاطا هو في غنى عنه. فما معنى إقحام في بداية المنظر الثاني، والقوم متجهون إلى بادية الأسد لتقديم قربان بشري له، هذا المجلس الأدبي وهذا النقاش حول الشعر العمودي والشعر الحرّ وما بينهما. نقاش ساخن بين شاعر من أنصار القديم يسمّيه الكاتب «صمود» (أيكن أن يكون غير نور الدين؟) وشاعر من أنصار الشعر الجديد يسميه «عزّ بعل» (أيكون رمزا للكاتب القصصي عز الدين المدني؟) وآخر بين بين يسمّيه «نعمون» (الهادي نعمان؟) وناقد يسميه «طابايون» حول قضيّة أدبية معاصرة وجدل حول شعر عربي حديث لا علاقة له بالحياة الأدبية في القرن الثاني قبل المسيح. والمؤلف المسرحي نفسه واع بهذا الاختلال الزمني فجعل إحدى الشخصيات تقول «لم يولد الخليل بعد» فَلِمَ إذن هذا الاستباق

والموقف مأسوي تُساق فيه روح بشرية إلى الموت رغم إرادتها؟

فالمشهد بأكمله مقحم في المسرحيّة للتعبير عن موقف مناهض للشعر الحرّ والسخرية من بعض الشعراء الذين يعمدون إلى الغموض، ومن بعض النقاد الذين يجدون في أشعارهم معاني ورموزا وأبعادا يفسّرونها للشاعر المغمض نفسه فيبدو شاعرا فحلا في عين نفسه وعين ناقده على الأقل. اعترف أحدهم بأنه أضاف كلمة لا يقتضيها المعنى بل ليتمّ بها البيت، لكن الناقد رأى فيها معنى خفيّا لم يتفطّن إليه الشاعر نفسه: «حقيقة أيها الحكيم، ما أعلمك! كثيرا ما أقول البيت والبيتين لا أفهمهما، وله معنى جليل. كتبت مرّة قصيدا وأخذته إلى الحكيم طابايون، فقرأه وأفهمنيه، فإذا أنا شاعر مفلق دون وعي منّي».

وإنّ المشهد بأكمله يرشح بروح السخرية من الشعراء المزيّفين الذين يصرّون على إلقاء شعرهم في المحافل رغم رفض الناس الإنصات إليهم، وكذلك من الشعراء الذين يزعمون أن المعاني لا أهمية لها، وأن قيمة القصيدة في شكلها فيوصفون بالشعراء الأصداف، ومن الشعراء الذين يلهثون وراء النقاد قصد الاعتراف بهم، والذين يرفضون كلّ نقد فنرى أحدهم يأخذ سيفا قبل إلقاء قصيدته، وعندما يُسأل: لِمَ السيف؟ يجيب: لمن يجد زحافا في القصيدة» وبذلك يدافعون عن شعورهم بمنطق القوّة لا بقوّة المنطق، ورغم ذلك يُقال له إن الوزن مختلّ وإنّ القافية خاطئة.

لم يترك استعمال مصطلحات علم العروض من «وزن» و«قافية» و«زحاف» وعمودي «وغيرها مجالا للشكّ في إسقاط هذه القضيّة المعاصرة. فكأن الكاتب يصف مجلسا من مجالس هيئة تحرير مجلة «الفكر» أو كأنّها «فكرية» أخرى تضاف إلى النص المسرحي القصير الذي يحمل العنوان نفسه، وربّما كان هو نفسه. وإن نشر أعمال البشير خريّف هو الذي سيمكّننا من الجواب الصحيح.

وتتعايش في المسرحيّة مستويات لغوية متفاوتة تتراوح بين لغة القرآن واللهجة التونسية الدارجة مرورا بسجع الكاهن والأمثال. وكلّها انعكاس لرصيد الكاتب اللغوي ومرجعيّاته الثقافية المختلفة لامحالة، إلاّ أن استعمالها يتجاوز مجرّد الاستعمال إلى الإسقاط الايديولوجي الشفاف- ومثلما قالت إحدى الشخصيات لم «يولد الخليل بعد» نقول: لم ينزل القرآن بعد وقت وقوع الأحداث. ومع ذلك يتكلّم باديس مثلا وكأنه أدرك القرآن، ويقول للكاهنة البغي شرناطة: «إيّاكِ أعبد وإيّاكِ أريد» وهو قول ينظر إلى الآية الكريمة «إيّاك نعبد وإياك نستعين» (7)، وكأن الكاتب يستنكر عبادة الأشخاص والأصنام من دون الله. وفي نفس المشهد يلاحق غرغاز طمبياس ويخاطبها بكلام قرآني أيضا. وكأنها امرأة عزيز مصر أو صاحباتها يتحدّثن عن يوسف: «ما هذه بشر ولكنّها ملَك كريم» (8).

وتظهر محاكاة سجع الكهان جليّة في كلام الكاهن سيقممان الذي يقترح ضرب القداح لاختيار عريس لطمبياس، كلام يذكّر بأسلوب كاهني الجاهلية العربية شقّ وسطيح: «تؤول ناصية طمبياس، إلى من يقيم القسطاس، ويرفع الأساس، يأتي بخوارق، تبزّ البوارق، ويردّ كيد الموارق، ويهنأ بالشوارق، حكم بهذا آدون، قاله الكاهن سيقممان برأي وبرهان، وحكمة كهّان».

وقد تسرّبت إلى لغة الحوار كذلك بعض أمثال العرب تشعر أحيانا أنّها مقحمة إقحاما تُستغرَب على لسان شخصيات عاشت في القرن الثاني قبل الميلاد أي ما لا يقلّ عن تسعة قرون قبل تعريب

افريقية، من ذلك قول إحداها: «فربّ ترحة تصبح فرحة» أو «إنّي أعدى من القطا» ويتعايش حوشي اللفظ والكلام الدّارج في نفس المسرحية فتسمع من يقول في لغة جزلة: «إنّ فؤادي في منقار عقاب يحلّق به بين السحب كفرخ عصفور مصراد» ومن يقول عكس ذلك تماما «السعد ماوالمني»، ومن يقول: «يا متعجّبه في نفسك، هزّ البلاطة وشوف آش تحتك». ومن يستعمل كلمات «المرمّة» (حضيرة البناء) و «الشوشة» (الناصية) و«الهنشير» (الحقل) وغيرها. وقد عرف البشير خريف بدعوته لاستعمال الدارجة في الحوار وغير الحوار وسخر من التقعّر والتفاصح. فكأنه في هذه المسرحية يريد أن يقيم الدليل على إمكانية تعايش مستويات لغوية مختلفة ويبرّر بطريقة غير مباشرة صلاحية الدارجة للتعبير عن أدق المواقف.

وقد جمّع الكاتب آلهة العرب والكنعانين والقرطاجيين واليونان في نفس المسرحية فنجد التبرّك «ببعل حمون» إلاه الخير، وطانيت إلاهة الخصب وهما من أهمّ آلهة قرطاج كما نجد التبرّك بفينوس إلاهة الحب وسيراس إلاهة الزراعة وهما من آلهة اليونان، ونجد القسم باللات والعزّى وهما من آلهة العرب في الجاهلية كما نجد القسم بمولوخ (9) إلاه الكنعانيين ذكر في التوراة وعُرف بالتقرّب إليه عن طريق حرق القرابين من الأطفال. وفي المنظر الخامس «يقدّم الكهنة والعامة تمثال الإله مولوخ فاتحا فمه فتخافه الضحية طمبياس لكن الكهنة يشدون وثاقها ويكمّونها ويدخلون بها المعبد وسط التراتيل والموسيقى الدينيّة». هل نستنتج من ذلك أن الكاتب يسوّي بينها ويعتبرها جميعا باطلا وشركا مبرّرا قضى الإسلام عليها وعلى جميع الأصنام المنصوبة في الكعبة أم هو مجرّد توظيف لغوي شبيه بتوظيف الأسطورة المنتشرة إلى اليوم في شمال افريقيا والتي تجعل الأسد يخاف المرأة فيفرّ منها كلّما اعترضت سبيله لمنعه من مهاجمة قومها؟ فشرناطة تروي في المنظر السادس «كيف اعترضها أسد ففرّ منها، ثم آخر فسكن عند قدميها فعفّرته ومضت في حال سبيلها».

وقد أثبت البشير خريّف في الفصل السادس أسماء شخصيات مسرحيات لشكسبير وفيكتور هوقو وغيرهما عاشت نفس الموقف الذي كان يعرضه وهو موقف غرغاز ملاحقا شرناطة لقتلها، فكتب بين قوسين «موقف أوتوس وميلاني - موقف عطيل ودمونة. موقف هرناني ودنيا صول- وكأنّه يستحضرها ليستلهمها فأفادنا بطريقة مباشرة حول ثقافة المسرحية. ومعلوم أن الكاتب مزدوج اللغة تكوّن في المدارس العربية الفرنسية فمكنته ازدواجيته الثقافية واللغوية من الاطلاع على المسرحيات الغربية وكذلك على المسرحيات العربية حسب ما ذكره محمد فريد غازي في كتابه «القصة والرواية بتونس» من قراءته لمسرحيات خليل مطران.

وبذلك يكتمل مشهد روافده الثقافية التي ظهرت رواسبها في استعمال اللغة القرآنية والسجع والأمثال وأسماء آلهة عبدت في حضارات مختلفة واستلهام المسرح الغربي والمسرح العربي لكتابة مسرحياته. لكن يبقي استلهامه الحياة الاجتماعية، حياة الساحات والأسواق الشعبية أهمّ مصادر إلهامه القصصي والمسرحي.

الهوامش والاحالات

1) مشموم الفل (1971).

2) برق الليل (1961)، الدقلة في عراجينها (1969)، إفلاس أو حبّك درباني (1980)، بلارة (1992) نشرت «بلارة» بعد وفاته في «بيت الحكمة» بتحقيق فوزي الزمرلي.

3) أحمد خالد وأحمد الشابي، الممتع في الأدب، ش. ت. ت، 1973 ص 459. ذكره فوزي الزمرلي في كتابه «الكتابة القصصيّة عند البشير خريّف»، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1988، ص 66.

4) م.ن، ص 66.

5) م.ن، ص 398.

6) يقول وحيد السعفي في كتابه « القربان » (تونس 2003): «تخضع القرابين البشرية عند الشعوب على اختلافها للعديد من الطقوس مثل إعداد الضحية بالزينة والزخرف وتجهيزها بالحلي وجميل الملابس وكأنّها تسير إلى عرسها والناس حولها في احتفال بهيج (. . .) فالزينة والاحتفال ومظاهر الفرح والسرور عناصر ضروريّة تصاحب القربان إلى مثواه الأخير يعبّر بها الناس عن خضوعهم طوعا لسلطان الربّ واستجابتهم المطلقة لأمره القاضي بتقديم القرابين ورضاهم بذلك رضى تامّا». ص 29.

7) سورة الفاتحة، الآية 5.

8) سورة يوسف، الآية 31، « وقلنا حاش لله، ما هذا بشرا، إن هذا إلاّ ملَك كريم».

9) كانت الكاهنة البغي شرناطة تقسم به في سجع شبيه بسجع الكهّان: «وحقّ مولوخ في علاه، والنجم وما سوّاه، إن الأرض عطشى إلى اليوم، والآلهة عطشى إلى الدم لا تشفق ولا ترحم».

مدخل إلى قراءة مسرح مصطفى الفارسي، الطوفان أنموذجا

خالد الغريبي

I. مقدّمات :

إن قارئ ترجمة حياة الفارسي إنسانا ومبدعا لا يعسر عليه إيجاد الخيط الناظم بين حياته وأدبه. فمصطفى الفارسي هو عصارة لحظة تاريخية امتزجت فيها ملحمة النضال بـ«يوتوبيا» التحرّر واختلطت فيها مرارة الواقع الاجتماعي التونسي بحلم العدالة..

إنّ حياته الثرّة بطولها وعرضها والمهام التي اضطلع بها في شؤون المسرح والسينما نسجت منه مسرحيّا بامتياز. نحت كيانه الأدبيّ الفني على نار هادئة، حاملا بين جنبيه إرادة عاتية ليقطع المنعرج بعد المنعرج، مدركا أنّ الحياة قنطرة لابدّ أن نجيد عبورها.

وإنّ الناظر في كتابات مصطفى الفارسي يلاحظ هذا التعدّد في أجناس الكتابة بين سرد ومسرح. ويلاحظ أيضا أنّ منازع الكتابة عنده تنوّعت وتداخلت بين التاريخي والوجودي والواقعي. ولا يختلف اثنان في ظني على تعدّده الثقافي الذي أغنى تجربته وعلى ثراء معارفه التي استمدّها من كثرة أسفاره شرقا وغربا ومن صميم ما عاش في هذه الحياة التي أحبّها وذاق مباهجها في الكتب ومع الناس.

ورغم هذا الزخم من التآليف المفردة والمشتركة فإنّ كتابات الفارسي لم تحظ بالدرس والبحث الكافيين في الوسط النقدي عامة وفي الوسط الجامعي خاصة، وإن كانت بعض أعماله القصصية والروائية مثل المنعرج والقنطرة هي الحياة قد شملتها بعض القراءات لصلتها ببرامج التعليم، مثلما شمل بعض هذا الدرس روايته حركات التي حرّكت سواكن بعض الدارسين ونالها شرف القراءة النقدي(1). أمّا كتاباته المسرحية فلم ينلها ما نال أعماله السردية من حظّ هذا الدرس القليل. فهل يعود السبب إلى ما نلاحظه من قلّة إقبال الباحثين والناقدين عامة على دراسة الآثار المسرحية لخصوصية هذه القراءة وقلّة النصوص المسرحية الأدبية مقارنة بما ينشر في الشعر والسرد؟ أم يعود السبب إلى أن أغلب نصوص الفارسي المسرحية ألّفت ثنائيا مع المبدع التيجاني زليلة. وبمقتضى ذلك يعسر على الناقد الفصل بين سجلين من الكتابة هما بالضرورة يختلفان لأنّ لكلّ كاتب أسلوبه حسب رأي بيفون، أم أنّ أمر هذا الفتور يرجع إلى الطابعين التجريدي والتاريخي اللذين تتميّز بهما كتابة الفارسي وزليلة الدرامية؟

لا أشك أنّ هذه الأسباب مجمّعة هي وراء قلّة

الإقبال بالدرس والنقد المعمّقين على مسرحيات الفارسي وزليلة. وقد لاحظ الأستاذ طرشونة ذلك في مقال له، بقوله «فرغم هذه الغزارة في الإنتاج المسرحي لم نعثر على دراسة واحدة تتناول إحدى مسرحياته أو مجموع مؤلفاته المسرحية»(2). وقد استثنى محمود طرشونة في الهامش مابه قدّم جان فونتان لمسرحية الطوفان. وأزيد فأذكرمابه قدّم عبد الفتاح ابراهم لمسرحية الطوفان الصادرة عن دار الجنوب سنة 1984 وأضيف أيضا دراسة كتبها عبد الله أبو هيف حول مسرحية الطوفان وصدرت مفردة في جريدة الشرق الأوسط سنة 1994 وضمنها كتاب عنوانه «المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002» ولا شكّ أنّ قراءات وصفية لمسرحيات الفارسي وزليلة قد أجريت بمناسبة عرضها نشرتها أقلام صحفية في بعض الدوريات تقتضي منّا النظر في غير هذا السياق.

II ـ مسرح الفارسي: نظرة عامة

للفارسي نصوص مسرحية ألفها بمفرده مثل «قصر الريح» (1958) و«الفتنة» (1968) و«الفلين يحترق أيضا» (1981) وله نصوص اشترك في تأليفها مع التيجاني زليلة مثل «الطوفان» (1968) و«رستم بن زال» (1972) و«الأخيار» (1973) و«البيادق» (1970).

وقد رأينا أن نركّز التحليل على مسرحية الطوفان لقوّة الرمز فيها وعلاقتها من بعيد أو من قريب برؤية الفارسي الفنية والوجودية، وقد اختيرت لتنشر في طبعة لدار الجنوب وبمقدمة لافتة للانتباه لعبد الفتاح إبراهم صاغها كلاما على كلام. ومن عجيب قراءة هذه المسرحية أنّك كلما أدمنت النظر فيها ومسرحتها في ذهنك انفتحت لك فيها سبل متعددة، ما تعلّق منها بفن كتابة المسرح أو ما ارتبط بتأويل مضامينها ورموزها.

وبدءا أقول إنّ مسرحية الطوفان تنتمي إلى هذا النوع من المسرح الرمزي الذي يمتزج فيه الرمز بالواقع، واقع تونسي عاشته البلاد في عقد الستينات حين صار الطوفان مؤذنا بالخراب. وكأني بالفارسي وشريكه في الكتابة زليلة يسألان وهما يؤلفان المسرحية :

كيف يمكن للمسرح أن يفجّر رغباتنا الحقيقية وأسئلتنا البسيطة والمعقّدة وأن يلقي بنا في جوهر وجودنا الحيّ النابض، الغامض والواضح في آن؟ كيف نكون جزءا من لعبته ونحن نعيش في الآن والهنا ؟ وكيف يكون هو نسيجا من هذا الوجود الحي؟

والطوفان بهذا المعنى وحده هو نصّ مكثف العبارات والإشارات. وكلّما تكثّف تجرّد، تقرأه على وجهه فتلقاه كلاما على كلام. وتقرأه فيما يثوي داخله من معان، فإذا الصراع لا يبرح الإنسان مذ أقدم النصوص وأقدم أزمنة المسرح. وجُل كيفما شئت في أقاصي النصّ، فأنت في حوار أبدي لا يني بين شخوص مقدودة من نقص وكمال، جوهرهما الإنسان يتقادر بغية نشدان الكمال ولا كمال إلاّ بالنقص، بل لا كمال إلاّ بتجسيد ما يجرّد عن طريق الدراما التي هي الفعل والحركة في أصل تكوّنها والتي هي جوهر مبتور إن لم يمسرح.

III ـ قراءة في مسرحية الطوفان :

III ـ 1 : البناء والمعنى

يتبدى لنا الطوفان «حركات» أو مراحل، مقاطعها الدراميّة الكبرى ستة : جبل وغاب وقرية وبيت وبشر، قضيّة فصدام فقطيعة فجبيرة فمنعرج فمعجزة. هي بمثابة العتبات النصية و الركحية كاللافتات في مسرح برشت تنظم حركة الأركاح وصلا وفصلا إنارة وإظلاما وتشي بمسار الخط الدرامي وبنية المسرحية التي شاء لها مؤلفاها أن لاتنضوي بالضرورة في المفهوم الكلاسيكي البحت من جهة التركيب حين نعلم أن رواد المسرح القدامى بنى أغلبهم مسرحيته التراجيدية على ثلاث أو خمس فصول وجعلوا لكلّ فصل مشاهد يتراوح عددها من 3 إلى 8 أما الكوميديا فتكون غالبا بين 4 أو 5 فصول (3).

وبالاعتماد على العامل الركحي (دخول أو خروج شخصية لها تأثير في مسار الأحداث) توزّعت المراحل

الأربع الأولى والثانية والثالثة والخامسة على ثلاثة مقاطع درامية كبرى، بينما وزّعت المرحلة الرابعة على مقطعين دراميين كبيرين والمرحلة السادسة والأخيرة على أربع مقاطع درامية كبرى يمكن تبينها في الشكل التالي:

المرحلة1	المرحلة 2	المرحلة 3	المرحلة 4	المرحلة 5	المرحلة 6

وتوزّعت هذه المراحل طباعيا على عدد الصفحات التالية مما يعكس طابع الحضور الركحي لكل مشهد عام وقد تبين أن مرحلتي البداية والنهاية يشغلان حيّزا بينا من حضور الخطاب المسرحي.

م1	م2	م3	م4	م5	م6
9ص	4ص	3 ص	4ص	6ص	10 ص

ويمكن بقراءة ركحية القول: إنّ المشاهد أو المقاطع الدرامية الكبرى يبلغ عددها ثمانية عشر مقطعا تتوزع على ست مراحل يمكن تقسيمها وظائفيا حسب تطور الخط الدرامي أو نزوله كالآتي:

المرحلة الأولى + المرحلة الثانية = الخلاف

المرحلة الثالثة + المرحلة الرابعة= الجفاء

المرحلة الخامسة =السعي إلى الانتقام وتحقيقه

المرحلة السادسة= انفراج ذاتي وانفجار جماعي

أ - الخلاف : تشكّل المرحلة الأولى تمهيدا للحكاية وعرضها وفيها يدور الحوار بين أخوة ثلاثة: «أكدير» و«مشيار» و«يودري» ورابعتهم «نورلاف» الأخت حول موضوع تقليدي هو مشروع زواجها من ابن عمها «سرديد»: فأكدير يرفض رفضا قاطعا هذا الزواج خوفا على الأرض التي قد يستولي عليها ابن عمهم إن زوجوه اختهم نورلاف. ومشيار يتردّد في أخذ موقف ويظل في منزلة بين منزلتين. أما يودري فيظلّ وفيّا لذاكرة الأب يعارض موقف أكدير ولا يجرؤ على مواجهته. وتشكل قضية زواج الأخت من عدمه جوهر الحكاية وبؤرة الصراع الذي يبدو لأوّل وهلة واقعيا ثم سرعانما يتخذ طابعا رمزيا تستحيل الحكاية بمقتضاه إلى حكاية نفوذ وتسلط ونزاع على البقاء وتملك مقابل الحكمة التي لا تصدر إلاّ على أفواه البسطاء (كهيد).

تأتي المرحلة الثانية الموسومة بالصدام راسمة خط توتر درامي ومعه تنشأ دوائر الرمز من خارج بؤرة الصراع حين يدور الحوار بين شخصين وعجوز هي مجمع الحكمة والتأمل فهي دوما في انتظار من يأتي ولا يأتي حين يصير الغاب قبرا للذاهبين إليه: تقول العجوز «في كل يوم قربان وفي كلّ ليلة رزية وهذا الغاب فاغر فاه لا يقنع» (4).

وتتّسع دائرة الحوار عددا ومعنى: سبعة من الرجال وكهيد سليل حكمة الرجال والعجوز قلب الرحى. ويتحرّك هذا الحوار متدرّجا من البعد التأملي الرمزي كشفا عن علاقة الافتراس بين الإنسان والطبيعة إلى السياسي الرمزي حيث نقف على فكرة الثروة المنهوبة من الحطب يجمعه الحطابون بكدّ جبينهم وقد تذهب أرواحهم في سبيله، وتنهبه القصور، والسلاطين يتدفأون به من «قر الشتاء الشديد» (5) ويملأون بالحطب المنهوب خزائنهم مالا «الخزينة أيضا في حاجة إلى حطب» (6). وتتداعى الحكايات الصغرى لتشمل حكاية سرديد ومشروع زواجه من نورلاف وموقف أهل القرية منه.

يشكّل المقطع الحواري الأخير من هذه المرحلة ذروة المواجهة بين الأب كندار وأبنائه وعلى وجه الخصوص أكدير:

-كندار «..لقد زوجتك. هل باركت لأختك يا أكدير؟»

-أكدير : ما عرفتنا بالزوج حتى نبارك.
-كندار : سرديد.
-أكدير :عدوك ابن عدوّك؟
-كندار :ابن عمّك وابن أخي

هكذا يتفجر الصدام ويصير معلنا بين الأب ممثل الإقطاع والسيادة وابنه أكدير المهوس بالتملّك ووراثة ما نهب أبوه وما سلب.

ب ـ **الجفـاء** : على هذا الإيقاع من تصاعد المسار الدرامي تكون القطيعة في المرحلة الثالثة إيذانا بالسير نحو الحلّ لمسالة يبدو في الظاهر أن لاحلّ لها إلاّ بالانتقام والدم. وتعرض لنا المسرحية في طورها هذا بعد مرور خمس سنوات لوضع علاقة نورلا ف بزوجها سرديد. فإذا نورلاف تواصل امتناعها عن الأكل وإذا هي في قمة تبرّمها وقلقها من موت أبيها ومآل أخيها أكدير الذي أضاع أملاك أبيه فاشتراها سرديد من مالكها الجديد وحفظها من التلف ورعاها فأخصبت وأثمرت بعزم لا يلين وخلق مكين. وها سرديد يميل إلى زوجته ويحنو عليها فتميل عنه وتجافيه.

يجئ موت «يودري» الأخ الثالث لنورلاف بعد «أن قتله البئر»، ليبعثر ممكنات مآل الخط الدرامي ويزيد في توتير الموقف وشحنه ببعد تراجيدي حين تفقد الأخت بعد فقد الأب عمادها ونصيرها وأحد المعاضدين لحدث الزواج، وكأن الكاتبين الفارسي وزليلة أرادا اختبار إرادة الأخت أمام القدربأن وسعا الهوة بينها والأمل.

هكذا تتفجر صيحتها من مكامن الذات والذاكرة مسكونة بالدمارحضورا ركحيّا مقطّع الجمل والأوصال، ومن خلال هذه الصيحة ينكشف ما بدا غامضا من الرموز. تخاطب أخاها وتندب موته وكأنه حيّ لم يغمض له جفن:

ـ نورلاف: «يودري... يودري... أخي... أنا نورلاف... أختك نورلاف لمَ تركتني... لمن؟ اغتالتك البئر وفي قلبك ألف أمل يا أملي الوحيد... كنت سندي منك عزتي وجموحي. . .»

على صوتها الذي يرتفع إلى حدّ الجنون وفي ظلام حالك يظل القارئ المتفرج مشتاقا إلى ما سيقع من الحادثات الدرامية. بعد أن بلغ السيل الزبى: سيل طوفان يأكل الأفئدة بخيرها وشرها :قوتان تتصارعان بلا جلبة قوة الإنشاء والتعمير يأتيها سرديد وقوة الهدم والحقد الدفين يأتيها أكدير ويزرعها في قلب أخته نورلاف، فإذا هي موزّعة بين الحب تطلبه ولا تعرف طعمه والحقد ينخر كيانها ولا تعي أذاه.

على صوتها الحانق المغسول بالأوجاع تنتهي مرحلة وتبدأ مرحلة رابعة معنونة بالجبرة ندخل من خلالها إلى حياة الناس كسرا لتوتر موصول على هيئة ما ينشئه بريشت في مسرحه، فإذا نحن في ساحة سوق فيه بيع وشراء للأدباش والأثواب، والعقاقير لعلّها تداوي ما أفسده الدهر بعد أن «عمّ الفساد وتنكّرت العباد» (7) كما جاء على لسان كهيد الناطق بالحكمة. دجل وفراسة يأتيهما صنجال كلّ يعرض سلعته: أنابيب وجلابيب وعقاقير وصوف وحرير وكهيد ينبئ بأن السنة سنة «يباب وطوفان» (8).

«طوفان سيغشى الأرض والعباد ويلتهمنا في طرفة عين» (9). والمهرجون على نحو ما كان في كوميديا دِلارتي يصولون ويجولون «يدخل جماعة من البهلوانين، فيملأون الساحة بضجيجهم وحركاتهم» تعبيرا عن فرحتهم بالعيد اليتيم وقد قصم الهم ظهر الرعية. وعلى لسان كهيد نعرف أحوال العصر ونتأمّل أوضاع الزمان «أما رأيت. .الطالح اليوم أجدى من الصالح. .الغنيّ أغنى والفقير أفقر. .عمت الرذيلة وتقلّص العدل» (10). وليست هموم كندار همومه لوحده فحين يسأله «جلدار» ممثل الأمير عن همه يجيب كهيد «همي ؟هموم الناس. .نحن في غم لازم وحزن لا ينفد. .هل أتاك حديث الجبل. .نحمل الأطفال تسعا ويميتهم الجبل في كل مغيب. .لنا عيد في السنة ومأتم كلّ ليلة. .نكوّم الحطب ولا نصيب منه حزمة تقينا غوائل الشتاء » هكذا أبان كهيد عن حكمة المجانين بشجاعة نادرة وكرامة أبية، فهو لم يقبل شراء ذمته

ولم يستلم هدية مال أعطاها إياه جلدار الذي أراد أن يستميله ويسكت صوته. وإنما تسلّم منه منديلا تذكارا على لقاء الحكمة بالجنون.

ج - السعي إلى الانتقام وتحقيقه: تشكّل المرحلة الخامسة منعرجا في مسار حكاية المسرحية بمشاهدها الداخلية بدءا بمشهد أكدير وخادمه زودار وفيه تصوير لوضع أكدير المعربد السكير الذي يكيل لخادمه أقذع السباب وعن طريق هذا الخادم يستفيق أكدير على خبر سرديد وما ملكه من أراض هي ملك شرعيّ له «اقتناها وكسبها» (11) فتثور ثائرة أكدير ويخرج طلبا للانتقام من سرديد. مرورا بالمشهد الثاني، حيث يحصل لقاء متوتّر بين نورلاف وأخيها الغاضب الراغب في الانتقام فتلقاه أخته بصدر رحيم ويلقاها مجافيا، مكابرا. فتصدح إليه بمكنون سرها قائلة:

- «ظلمتني وحق السماء. . ما خنت عهدا وما خيّبت ظنّا. .تزورني بعد خمس سنوات لتبحث عن زوج صددته وما انقدت إلى هواه. . وتشتمني. . حرمت نفسي من سعادة الأمومة حتى لا يربطني وإياه رباط. . وتشتمني. . »(12).

وصولا إلى المشهد الثالث إذ بدخول سرديد يتأجج الموقف بينه وأكدير رغم ما بذله سرديد لتهدئة ابن عمه وصهره لكن لهجة أكدير تقسو وتحتدّ فـ «يندفع في اتجاه السلاح ويقبض عليه وتعترض سبيله نورلاف محاولة أن ترجعه إلى الجادة: ويتأهب لإطلاق النار فينقض عليه كمير» (13) وينتهي المشهد بضجيج وعراك.

د - انفراج ذاتي وانفجار جماعي: للمرحلة السادسة الموسومة بالمعجزة نكهة النهاية في كل مسرحية. عود على بدء إلى المرحلة الرابعة حيث ينفسح الفضاء الركحي في المشهد الأول ليترك المجال لعرض حياة الناس في القرية وهم يعدون العدة للمهرجان واستقبال الركب بالمزامير والأبواق والنداء، مادام أمر القصر يقضي بذلك فلا رادّ لأمره ويحل رسول الأمير جلدار ويلقي في الناس خطبة عصماء ليحبّب الناس في أميرهم ويستجلي أخبارهم: ما يكدرهم وما يسعدهم ويعلن فيهم الإصلاح فيصفق القوم بلها ويردّدون بعد كل مقطع من الخطبة صوتا واحدا: «عاش الأمير»، «عاش الاصلاح» «عاش الإن. .» ولا يكسر كلامهم إلا ما يتفوّه به كهيد من حكمة ونقد للوضع السياسي والإنساني. ينقلنا المشهد الثاني إلى بيت سرديد ذات صباح ومن خلال حواره مع خادمه كمير ينكشف لنا ما خفي في حكاية زواج سرديد من ابنة عمه يقول سرديد: - اختطبني عمي ولم أك راغبا. .وإذ اصطدمت بكبريائها حاولت استمالتها وفك عقدها فتحصّنت. .ضاعفت الجهد واقتنيت الضياع وتوسّعت لا لشيء وحق السماء. .سوى أن أفقدها الحنين إلى ثروة أب فارقها. .أن أثبت لها أنّ الزوج الذي استضعفته ليس في حاجة إلى مالها أو شبر من تراب. .بل أعطيتها وأغدقت وتسامحت وتنازلت. لكم تسامحت وتنازلت. .فما رأيت غير إمعان في الكبرياء وإفراط في الجموح. . »(14).

أما المشهد الثالث ففيه يزور جلدار موفد الأمير بيت سرديد ويلتقي نورلاف ويعبّر لسرديد عن امتنان الأمير للجهد الذي يبذل باستصلاح الأرض وإثمارها خيرا عميما ويخبره بخبر المياه التي ستغمر أراضيهم وتجعل من أرضهم ولأبنائهم خزانا لا ينضب بأمر سيّدهم وينتهي المشهد بحنان ظاهر بين الزوجين دليل إيمان نورلاف وسرديد بأن الأرض للجميع:

- نورلاف :هذه أرضنا يا كمير

- سرديد : كلّ أرضنا. .(15).

وينتهي المشهد بانشقاق الجبل والقوم يلغطون، يحلمون وهما، ويتوهّمون حلما. و أوّل الموتى من هول ماهم إليه صائرون كهيد وبعده يسود الهلع والاضطراب والصياح وتندفع المياه الجارفة ويكون الطوفان.

III - 2 : المكان الركحي خصائصة ودلالاته :

يمكن القول "إنّ المكان الركحي هو دائما في مقام محاكاة شئ آخر.فقد تعوّد المتفرّج على الإعتقاد أنّ

المكان الركحي ينتج مكانا حقيقيّا، على أنّ هذه الفكرة القائمة على مطابقة الفضاء الركحي للفضاء الحقيقي -من جهة حدوده ومساحته وعمقه، وكأنّ قطعة من العالم قد نقلت على الركح- صار بالإمكان إدراك نسبيتها من خلال تمثّل أنّ ما يعاد إنتاجه على الركح، إنّما هو الأبنية الفضائيّة التي تعكس صورة العلاقات بين الفضاءات في المجتمع أو من خلال صراع الأفراد. فالركح، بهذا المعنى يمثّل في كلّ الحالات بعدا رمزيا للعلاقات الاجتماعية والثقافية. وخارج نطاق محاكاة الفضاء المجسّد بإعادة إنتاجه أو بتحويره أو بترميزه، يظلّ الفضاء الركحي مساحة لعب أو مكانا احتفاليا، مكانا يحدث فيه شئ ما، دون أن يكون له بالضرورة مرجع خارجه. .وهو في كلّ هذا يجسّد الشروط الملموسة لحياة الناس..» (16).

ينفتح الحدث وينغلق في مسرحية الطوفان انطلاقا من طبيعة المكان الركحي والعناصر المكوّنة له والتي يمكن اختزالها في الجبل والغاب و ساحة القرية والبيت. ولا يحار القارئ المتفرّج في أنّ المكان الجامع هو قرية جبلية غابية يحتطب الناس فيها كسبا لقوتهم وعليهم حاكم أو أمير له قصور وأراض. ولا نعرف عنه إلا ما يمكن أن يرد على لسان بعض الشخوص من جنس الرسول الذي أرسله ليستطلع أمر الرعية. ولا شكّ أن المكان بجبله وغابه يمثل وجها من وجوه تقاطع العمودي والأفقي من جهة معمارية الركح وما يتيحه ذلك من بعدي الارتفاع والعمق مما يفضي إلى امكانية الحديث عن التأمّل وانتظار المجهول، فتكون حركة نزول الحطابين أو صعودهم دليل فعل ومجاهدة، وتكون غيبة بعضهم في الغاب وأدغاله دليل أسطرة المجال، مادام الناس يخوضون فعل البقاء ولا بقاء إلا للأقوى يواجهون مصائرهم الغامضة وينتظرون في الأخير الطوفان لعلّه يخلّصهم من عذاب أرضي مبين. ينفتح الركح وينغلق من الساحة إلى البيت: بيت العائلة وبيت سرديد وبيت أكدير. يعلو المكان -الركح وينخفض من الجبل إلى الغاب إلى ساحة القرية وبهذا يتشكّل معمار الحدث الدرامي بين الواقعية والتجريدية، بين الحكاية الأصل وفروعها. البيت ركح فيه يدور الصراع بين الإخوة (م1) ويحتدّ الصدام في المشهد3م2، وفيه يتدبّر أكدير أمر الانتقام من سرديد في بيته أولا (مشهد 1م5) وفي بيت سرديد (مشهد2م3) نقف على أوجه الخلاف بين سرديد ونورلاف. فسرديد على العلاقة مقبل، صبور بلا حدود وهي مدبرة تمعن في الجفاء منذ سنين خمس. وفي بيت سرديد أيضا (مشهد 2 ومشهد 3م5) تبدأ حكاية الصراع بين سرديد وأكدير تأخذ منعرجها الدرامي. ويكون اللقاء بين نورلاف الحائرة وأكدير الراغب في الانتقام من جهة وبين أكدير وسرديد وبينهما نورلاف مقطّعة الأوصال ذروة المواجهة وأعتى درجات الصراع. وعلى نقيض هذا المنزع الصراعي الملتحم بالمكان المغلق يكون بيت سرديد في المشهد 3م6 مجالا لعودة وعي نورلاف وبناء لحظة انفراج قوامها المحبّة والتسامح ولحظة انفجار للطوفان مجهولة العواقب. أما الساحة والجبل والغاب فهي فضاء نصّي استحال إلى فضاء درامي يعلن عن كمونة تمسرحه من خلال الإشارات الركحية والحركية. في هذا الفضاء الرحب بمعماريته العمودية والأفقية يتحقّق الجهاد: جهاد الحطابين نحتا لكيان منهوب. وفيه نسمع ما يدور بين العامة من أحاديث وتعاليق خاصة وعامة ونتعرف على مدى وعيهم بقضيتهم وهم بين جاهل وغافل وساخر حكيم. وما حضور العجوز في المرحلة الثانية وكهيد الكاشف لخفايا الناس والقصر المنبئ بالقادم في كلّ المراحل باستثناء الأولى إلا دليل على انفتاح المكان على حقيقة ما يرمز إليه الخطاب المسرحي الإشاري من دلالات تاريخية وواقعية مغلفة بخطاب الجنون والحكمة.

III - 3 ـ بنية الحوار وأنساقه :

إنّ كل حديث عن الحوار لا يمكن إلاّ أن يكون مقرونا بتحليل الخطاب وتفكيك الشخوص بنية ونسقا ودلالة والمسرح من هذه الجهة. «هو جنس تعبيري يتّصف بالطابع الجدلي المفتوح والحوارية القائمة على مكوّنات نصّية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز

متعدّدة، تشكّل بمجموعها نسيجا فنّيا متكاملا هو الخطاب المسرحي.»(17).

«إنّ الحوار- انطلاقا من تحديد الخطاب- هو أسلوب مسرحيّ يرتبط ارتباطا وثيقا بمختلف مكوّنات المسرح البنائية والدلالية. ويشكّل جوهر النسيج العام للظاهرة المسرحية نصّا وعرضا. وبواسطته ينجلي الخطاب وتنكشف أحوال الشخصية. وبه تتولّد المشاهد وتنتج الدلالة المسرحية في فضاء قولها حركة وفعلا وموقفا» (18).

وإن أردنا أن نقف على خصائص الخطاب المسرحي في الطوفان من جهة الحوار وأنساقه وحضور الشخصية وسجلات قولها أمكن إبداء الملاحظات التالية :

إن حضور الشخصيات متفاوت من مشهد إلى آخر وهو تفاوت وظيفي يقتضيه مسار الحدث وتطور الخط الدرامي وهوية المكان الركحي الذي يدور فيه الحوار وقد انقسم الحوار إلى :

1 – حوار ثنائي في 4 مشاهد من 18 مشهدا. ويقع بين أكدير ومشيار في المشهد1م1 وبين كندار وأكدير في المشهد 3 م2 وبين نورلاف وكمير في المشهد 1 م3 وبين أكدير وزودار في المشهد 1م 5 «وكلّ هذه الحوارات الثنائية تدور في مكان مغلق هو البيت ومدارها إمّا على التوتر أو الإقناع وكلّها تقع بين شخصين مختلفين في الرأي والموقف».

2 – حوار ثلاثي : يشغل 4 مشاهد من 18 ويقع بين يودري- أكدير- مشيار في المشهد 2 م 1 وبين العجوز، الأول والثاني في المشهد 1م و2 وبين نورلاف وكمير وسرديد في المشهد 2م3 وبين أكدير، كمير، نورلاف في المشهد 2م5 وماعدا الحوار الدائر بين العجوز وشخص أول وشخص ثان. وهو حوار يتّسم بالانفتاح النسبي للمكان بوصفه يدور في بداية الغاب، فإن البيت يظلّ هو مجال عرض ألوان الصراع الخافت والمحتدّ.

3 – الحوار الرباعي يشغل 4 مشاهد من 18 مشهدًا ويقع بين نورلاف وأكدير ومشيار ويودري في المشهد 3م1 وبين نورلاف والشخص السادس وسرديد والشاب في المشهد 3م3، وبين جلدار وكهيد وصنجال والرابع في المشهد 2م4، وبين كمير وسرديد ونورلاف وجلدار في المشهد 3م6. واضح حضور نورلاف المكثف في 3مشاهد من 4. وبقدر ما تكون المشاهد الحوارية الرباعية منفتحة على شخص ثانوي فإنها لم تخرج عن إطار البيت حيّزا دراميا إلاّ في حال الحوار الذي دار في ساحة القرية بين جلدار وكهيد وصنجال والشخص الرابع.

4 – الحوار المتعدّد والجماعي وقد شمل حضور خمس شخصيات. تجاوز عددهم العشرة في المشهد 1م6 وبلغ ثماني شخصيات في المشهد 2م2. وعموما فقد شغل هذا النوع من الحوار ستة مشاهد من 18 ويقع هذا الحوار، عادة، في الأماكن المفتوحة الـتي يتّسع ركحها لحركة الأشخاص مثل الغاب والساحة وسفح الجبل.

خلاصة ما نستنتجه من أنواع الحوار أنّ نصّ الطوفان كسر القاعدة الدرامية التقليدية التي تقتصر على حضور عدد محدود من الممثلين على الركح لا يتجاوز الأربعة. ومثلما ثار شكسبير على هذه القاعدة فأحضر عشر شخصيات على الركح فعل الفارسي وزليلة. ومثلما كسر المجدّدون الكلاسيكيون وحدة المكان والزمان فعل الكاتبان. ومن الملاحظات اللافتة للانتباه أنّ أنساق الحوار بأنواعه الثنائي والثلاثي والرباعي والجماعي المتعدّد يمكن نعتها بالمتوازنة. وهذا البناء المتوازن يعكس قدرة الكاتبين على التنويع الحواري والتنويع الركحي المكاني بما يخدم مسار الحدث في توتره وتواتره. ويعكس أيضا صورة المراوحة بين رمزية صراع العائلة على الأرض ورمزية واقع الجماعة في علاقتها بالسلطة.

III – 4 – اللغة الدرامية والأسلوب :

لغة الطوفان صريحة فصيحة بليغة تشير ولا تفصح إلاّ قليلا إن من جهة اللفظ وإن من جهة التركيب والمبنى. وأهم خصائص الأسلوب فيها: التكثيف والايجاز والعراقة والإبانة عن المجسد بالمجرّد (19). ولم يخطئ من قال إنّ الفارسي هو من سلالة المسعدي

ومدرسته ولذلك يمكن للباحث أن يعقد مقارنات بينه والسدّ في اللغة والأسلوب أوّلا وفي قوة الترميز والربط بين الأسطوري والواقعي، والحدثي والتاريخي. وقد أحكم الكاتبان التصرّف في رصيدهما اللغوي فاقتصدا فيه تماشيا مع المقال والمقام فلا يطول المقطع الحواري على لسان الشخصية إلا بمقدار ما يستوجبه السياق الدرامي، انظر على سبيل المثال لا الحصر خطاب نورلا ف في نهاية المرحلة الرابعة وقد فجعت بموت أخيها يودري حيث يشغل هذا الخطاب طباعيا خمسة عشر سطرا. وانظر خطاب سرديد في المشهد 3 م 5 (ص 65) حيث يلتقي بعدوّه أكدير بعد خمس سنوات فيسعى إلى إقناعه وإرضائه بكلّ الأساليب الممكنة بينما كان أكدير معرضا عنه «لا يجيب ولا يردّ التحية »(20).

على سبيل الخاتمة :

هكذا تتآلف مكوّنات المسرح في الطوفان تآلفا بين النصّ وعرضه: النصّ الدرامي بإشاراته الركحية والحركية ونصّ الحوار. فالكلّ مختزل يميل إلى التكثيف والتجريد. وقد يلفت انتباهنا غياب التركيز على مسرحة الحدث باستخدام محدود للإنارة التي لا تتجاوز أنواعا ثلاثة هي الإنارة العامة وتقترن عموما بالمكان المفتوح، وإنارة موضعية تتعلق بالتركيز على بؤرة حوارية معلومة ذات أثر درامي في الحدث، وإنارة ذاتية تعكس حالة الشخصية. ويعدّ المكان الركحي فقيرا قياسا إلى المكان الواقعي في المسرح لميله إلى التجريد والرمز.

إن هذه الخصائص، ماتعلّق منها بالبنية الحوارية أو بالفضاء المتعدّد أو بالشخصيات أو باللغة والأسلوب.. تفضي بنا إلى أنّ مسرحية الطوفان التي كتبت في السبعينات تمثّل درجة راقية من الكتابة المسرحية لأنّها نتاج مسارح كلاسيكية وحديثة، واقعية وذهنية.

ويميل مسرح الفارسي عموما، ما ألّفه بنفسه أو مشتركا، الواقعي منه أوالتاريخي إلى نزعة رمزية وجودية، حيث يشغل المسرح الذهني مجالا مرجعيّا مشتركا هو الذهن أو الفكر إن جرّد، والواقع إن أسطر، والركح إن صار نظام علامات رمزية بها تستقيم الفكرة ويستوي المعنى. ولنا في المسرح العالمي والعربي أمثلة تدلّ على هذا النهج من الكتابة المسرحيّة(21).

وكم هو مسرح الفارسي في حاجة إلى الدرس المقارني سواء ما تعلّق بمدونته أو بمدونة المسرح التونسي والعربي على وجه أعمّ. خصوصا وأنّ هذا الأديب المتميّز كان وهو يكتب على وعي شامل بما يكتب وعلى معرفة دقيقة بتيارات المسرح العالمية الكلاسيكية منها والحديثة وهو ملمّ بمشكلات المسرح العربي والمسرح التونسي على وجه الخصوص. ويكفي أن نعود إلى مداخلته الموسومة بـ «لغة المسرح» حتى ندرك منزلة الكتابة المسرحية عند الفارسي ونقف على ما يبذل من جهد المحو لتأصيل الخلق بقوله: «... يكفي أن نعلم أن الكاتب المسرحي حرٌّ في اختياراته وفي انتمائه إلى أي مذهب أو تيار، والتيارات هنا لا حصر لها، فهي في عدد المسارح والمدارس المسرحية وهي في هذا الفن القديم قدم الزمان لا تحصى ولا تعدّ.. وما يهم المتطلع اللاهف أو الفضولي المستكشف أن يعلم أني أميل إلى مفهوم فاقنار (Wagner) للمسرح، وأقول كما قال «المسرح صهر فنون مختلفة في قالب جمالي واحد»، أو إلى «بريشت» أحمِّل المسرح رسالة سياسية وأدعو لما يسميه براشت (Brecht) مسافة التغريب (Distanciation) التي تحمي المتفرج من داء «التقمص» والأحلام الجوفاء التي تترك مرارة في الفم عندما نفتح العين على فظاعة الواقع المعيش. وما يهمّ أن يعلم الناس أني أفضل مسرح «المجموعات الواعية»، (Les groupes conscients) الذي لا مكان فيه لمرشد فني أو مدير فرقة كما يجري العمل في مجموعة زلبرانو (Zalbrano) التشيكوسلوفاكية... مايهم أن يحشر الناس في بوتقة التقليديين أو آفاق الطلائعيين؟... لست أرى في التصريح بانتمائي إلى تيار خاص معين أية جدوى.. ولكم ألقيت في المواقد من أوراق ملطخة بالحبر لئلا يقال في يوم من الأيام: «هذا من عمل فلان»

فالخلق سعي حثيث لتحقيق بعض الذات والمسرح من بين ضروب الخلق الأدبي جميعها لا يحيا إلا في نفس صاحبه وفي فترة الخلق ذاتها. والتجربة فيه لا يمكن أن تعطى أقساطاً وبميزان. وذلك أن هذه العملية تتصل في الوقت نفسه بذات صاحب الأثر المسرحي كفرد له أسرار مهنته وعليه تبعات ما يكتب حاضراً ومستقبلاً وبالمجموعة التي أنشئ ذلك الأثر المسرحي من أجلها، إذ الجمهور بالنسبة إلى المسرحية كالقراءة بالنسبة إلى الكتابة فلا كيان للمسرحية التي لا تجذب الجمهور إلى مشاهدتها ولا كيان للكتابة، التي تبقى حبراً على ورق لا يقرؤها أحد ولا يستفيد منها أو يستقبحها ويلعن صاحبها قارئ» (22).

هكذا يختزل الفارسي في كلمته هذه الحديث عن قضايا ثلاث هي شروط الخلق الفني للمسرح وبيان رؤيته للكتابة المسرحية القائمة على الجمع بين الفنون من جهة الجمالية والنزعة إلى التغريب البرشتي الذي يحفّز المتفرج على الوعي بذاته وبشروط وجوده المجتمعي وينزع عنه أشكال التمويه والتقمّص. بحيث يغدو المسرح برسالته الإنسانية واسطة لتغيير الواقع لا لتفسيره. أما القضية الثالثة التي أثارها فتتعلّق بقيمة الجمهور في عملية التلقّي المسرحي نصّا وعرضا، إذ لا قيمة للمسرح بلا جمهور مثلما لا قيمة للكتابة بدون قارئ. ولا شكّ أنّ هذا التواصل لايمكن أن يحصل إلاّ في مناخ الحرية : حرية اختيار المذهب الذي في إطاره يبدع الكاتب والفنان عامة وحرية التعبير والقول اللذين هما شرط الحوار مع الذات ومع الآخر ومع التاريخ.

لقد حقّق الفارسي في مسرحه الفردي والثنائي الكثير من هذه الشروط وعبّر بواسطة الخطاب المسرحي تلميحا وتصريحا، ترميزا وتجسيدا عن قضايا واقعه السياسي والمجتمعي بكثير من الجرأة وحكمة الفنان. وما من شكّ فإن مسرحية «الطوفان» التي فكّكنا خطابها، في ضوء ما ألمعنا إليه، يمكن أن تكون أنموذجا حيّا لكتابة تتوق إلى حرية مشتهاة وتروم مسرحا مشبعا بالإرادة، إرادة بناء المعنى وإرادة البحث عن شكل مسرحي أصيل في لغته أولا ومتنوّع في مراجعه المسرحية ثانيا.

جدول تقطيعي لمسرحية «الطوفان» ص ص 27 – 80

البناء		المكان – الركح	الزمان	الإضاءة	الشخصيات
المرحلة1 القضية	م1: 27-28	الجبل البيت	غير محدد	إنارة عامة إنارة موضعية إنارة ذاتية	أكدير-مشيار
	م2: 28-31				يودري-أكدير-مشيار
	م3: 31-36			ظلام	نورلاف-أكدير -مشيار-يودري
المرحلة 2 الصدام	م1: 37-38	بداية الغاب	غير محدد	إنارة نسبية إنارة عامة إضاءة ذاتية	العجوز-الأول-الثاني
	م2: 38-41				العجوز- الأول-الشاب-الرابع-كهيد-الخامس-السادس-السابع
	م3: 41-42			ظلام	كندار-أكدير
المرحلة 3 القطيعة	م1: 43-47	بيت سرديد	بعد خمس سنوات	إضاءة	نورلاف -كمير
	م2: 47-49				نورلاف-كمير-سرديد
	م3: 49-50			ظلام حاد	نورلاف-السادس--سرديد-الشاب-
المرحلة 4 الجبرة	م1: 51-56	القرية – الساحة	يوم العيد	إنارة	صنجال - كهيد - السابع - تمود - كهيد
	م2: 56-58			ظلام	جلدار - كهيد - صنجال - الرابع

المرحلة 5 المنعرج	م1: 59-61	بيت أكدير	غير محدد	إضاءة موضعية إضاءة نسبية	أكدير - زودار
	م2: 61-63				أكدير- كمير- نورلاف
	م3: 63-65	بيت سرديد		ظلام	سرديد - أكدير- نورلاف
المرحلة 6 المعجزة	م1: 67-70	ساحة القرية	غير محدد	لا إشارة	العون - المنادي -الرابع- الأول- السادس- السابع- صنجال - كهيد - الثاني - الجماعة
	م2: 70-74				جلدار - العون -الجميع - المنادي - كهيد
	م3: 74-78	بيت سرديد	الصباح	ظلام تدريجي	كمير- سرديد- نورلاف - جلدار
	م4: 78-80	سفح الجبل	غير محدد	إنــارة ظــلام	الأول - الثاني - الرابع - كهيد - الشاب - السادس - الثالث - أصوات

الشخصيات المسرحية وحضورها الركحي في مسرحية الطوفان

الشخصية	صفتها	الحضور الركحي
كندار	الأب	مش 3مقطع2 =1
أكدير	الابن الأول	مش 1 م -1مش2 م-1مش3 م1 +مش3م +2مش1م-5مش2 م-5مش3م5=7
مشيار	الابن الثاني	مش1 م-1مش2م-1مش3م1 =3
يودري	الابن الثالث	مش 1م-2 مش3م2 =2
نورلاف	البنت	مش3م1 -مش1 م3_مش2م-3مش3م3 =4
سرديد	ابن العم	مش2م-3مش3م-3مش3م-5مش3م6 =5
كهيد	قروي	مش2م-2مش1م-4مش2م+4مش1م-6مش2م6 =6
جلدار	رسول الأمير	مش2م+4مش2م-6مش3م6=3
صنجال	بائع	مش1م-4مش2م-4مش1م6=3
تّمود	بائع	مش1م4
كمير	خادم سرديد	مش1م-3مش2م5 =2
زودار	خادم أكدير	مش1م5
العجوز	قروية	مش1م-2 مش2م2 =2
الشاب	قروي	مش3م-3مش4م6 =2
العون	. . . .	مش2م6
المنادي	. . . .	مش1م6
الرجال	بهلوانيون - موسيقيون	

الهوامش والإحالات

1) لا أنسى هنا جهود بعض الدارسين على تفاوت قيمتها واختلاف سياقها وقد اهتمّ أغلب هؤلاء بأدب الفارسي السردي أذكر من بينهم محمود طرشونة في كتابيه "مباحث في الأدب التونسي المعاصر، تونس 1989 " و"من أعلام الرواية في تونس، مركز النشر الجامعي، 2002 ومصطفى الكيلاني في العديد من دراساته من بينها التّجريب في الأدب التّونسي، مجلّة فصول، المجلّد 12، العدد الأول ربيع 1993 وأبو زيان السعدي في كتابه "من أدب الرواية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1988" وجلول عزونة في تقديمه لطبعة حركات الثانية، دار سحر، 1996 ورضوان الكوني في "الكتابة القصصية في تونس خلال عشرين سنة، ضمن منشورات قصص، عدد 19، وإبراهيم الدرغوثي في مقال له "من مظاهر التجريب في رواية مصطفى الفارسي حركات" منشور على الانترنت. وغير هؤلاء من الباحثين يضيق المجال لذكرهم.

2) محمود طرشونة: مدى تعدّد الأصوات في مسرحيّة «البيادق»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 199، جانفي 2009 ص107

3) لمزيد التوسّع في خصوص البنية الخارجية للمسرحية انظر كتاب حافظ الجديدي، في الفنون المشهدية، العرض والنص والأداء، تبر الزمان، تونس، 2007 ص 33

4) مصطفى الفارسي : الطوفان، تقديم عبد الفتاح ابراهم، دار الجنوب، تونس، 1984، ص 37

5) الطوفان ص 38 6) الطوفان ص 39 7) الطوفان ص 5

8) الطوفان ص 54 9) الطوفان ص 54 10) الطوفان ص 56

11) الطوفان ص 61 12) الطوفان ص62 13) الطوفان ص 65

14) الطوفان ص 75 15) الطوفان ص 78

16) Anne Ubersfeld , Lire le théâtre, Editions sociales, Paris , 1993, P143 (ترجمة الباحث، بتصرف)

17) عواد علي: غواية المتخيّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص21

18) خالد الغريبي : منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحيّة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 188، ديسمبر2007 ص49

19) لعل هذا ينطبق على ما ذهب إليه آدم فتحي متحدّثا عن «حركات» مصطفى الفارسي من جهة بيانها ولغتها بقوله «نصّ يوغل في الواقع بقدر ما يحلّق في الخيال، ويلعب باللغة لَعِبَ الجادّين في لعبهم، المرحين في جدّهم، جامعًا بين التلميح والتصريح والتشخيص والتجريد بدوزنة عجيبة مميّزة، يقوم بها الجمال والموقف والمتعة كأروع ما يكون القيام.» انظر موقع دروب بتاريخ 16مارس2007 (www.doroob.com)

20) الطوفان ص 63.

21) لقد نحا بعض المسرحيين هذا النحو مثل «جيرودو» في مسرحية «ألكترا» و «جأن كوكتو» في «الآلة الجهنّمية» مرتكزا على أسطورة أوديب و«جان بول سارتر» في «الذباب» بالاعتماد على قصّة «ألكترا» و«ألبير كامو» في مسرحية «كاليغولا» و«أبسن» في مسرحه الذهني و«توفيق الحكيم» في «الملك أوديب» و«بيجماليون» و«شهرزاد»

22) مصطفى الفارسي :لغة المسرح1، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 134، حزيران، 1982

إشراقات المسرح التونسي

حسين القهواجي

كانت «الآداب» منذ طفولتها، تمثل خطوة نحو المستقبل. والمقصود هي الجمعية التمثيلية التي أنشأها عبد العزيز الثعالبي سنة 1910. وما يؤخذ على هذا العلم الرفيع، فكرا ونضالا هو مقته ورفضه لكل ما يمت بصلة إلى الثقافة الشعبية. وهو الذي تأدب وربي على تعاليم لغوية تعلي من شأن سيبويه. وتمجد مآثر «أبي الطيب المتنبي».

لم تعمر الفرقة طويلا غير أنها ظلت وثيقة الصلة بالناس، المفترض بأن تقدم لهم خدمات تلغي التعصب وتحث على التجربة المادية للعلوم. ليضادد زعيمها الثعالبي بذلك منظومة أوروبا الموكل لها أو الساهرة على إنارة ما يسمى بالأماكن المظلمة في الأرض كانت تروج لها كوليت ويلي - Colette Willy-

بطلة مسرحية (كلودين في باريس) قدمت بتونس في ثمانية عروض متتالية. ضجت لها مشاعر الأهالي والجالية الأجنبية المتقدمة نحو تحرير الشهوة على ركحي التمثيل والحياة (وهذا شيء يخصهم).

في بادئ الأمر لم يكن المونولوغ الهزلي، أو الموقف الملتزم، أو حتى السكاتش المرح، معترفا به [ومدته ساعة] ظل خارج برمجة المواعيد المسرحية طوال العام. وإنما كان يعرض بين فصلين في مسرحية ما لغاية التعريف بالمواهب وتشريكهم حتى تتعود على الظهور، ومن جانب آخر، هي طريقة طريفة يمكن أن تشد المتفرج وتبقيه مكانه في فترة الاستراحة التي غالبا ما يغادر فيها الجمهور مقاعد الصالة ولكن مع الكوميدي "البشير بن يخلف" باعث فرقة الفكاهة بتونس بعيد الحرب العالمية الأولى، صار للمسرحية الهزلية خشبات للتقديم، وإن كان النص يشبه سلسلة الأزجال، على وتيرة" بيرم والجزيري" وأحيانا يكون نثرا سرديا مرسلا، من إهداء الشاعر الأديب مصطفى آغة صاحب الأغنية الجذابة "هجر الحبيب وما درى".

أعتقد أن الممثلين بالضفة الجنوبية للمتوسط لا يحفلون بالقطيعة مع من سبق. هم أشبه بموجات البحر تضفر كل موجة شعر أختها وهكذا دواليك، وصولا إلى الفكاهي محمد الحداد، معلم "السملالي" وسواه كثير. كان يمتلك موهبة التصفير المسترسل، مع التقليد الموغل في دقة التشخيص، حتى أنه كان ينخرط في محاكاة الكناري، وهو يخفق بجناحين وهميين، لعشر دقائق، تتنوع وتتلون فوق الركح، سواء كان "مقهى بن عياد" المطل بشرفته على "بوقرنين" أو قاعة قرطبة - الوثيرة.

أحيانا يتأوه المتفرج بصوت عال، معنى ذلك أن مفعول التنفيس كان أصاب الذات العليلة وأحيانا أخرى يتفجر ضاحكا، محطما بذلك كل الأوامر والنواهي الباطنة، حين يشاهد الممثل وهو يقلد صوت الأوتوموبيل المعطلة كالخردة التي نراها في "فردة ولقات أختها" للدوعاجي، ويحكي من دون تزييف، وماكياج، وقاموس تتيبس معه العواطف.

و إن هو إلا نسج إبداعي يجري على منوال "سهر المرح" التي كان يقدمها شوكوكو ويقف على خصائص أشخاصها كامل زوزو وهما من مصر الشقيقة.

وغالبا ما تكون اللغة، بعامية "أولاد الربط" يهذبها، ويناغم بينها والحركات الركحية محمد صالح المهيدي، هو بدوره يجيد تركيب الكلمات على ألحان مشهورة حتى يحقق للحفلات العامة نجاحها المرتجى.

أخبار يحققها مسرحي سابق غير منسوب:

فرقة السعادة، إدارة المؤلف محمد الحبيب تقدم دراما أخلاقية تحت عنوان "جيل اليوم" وهي حصة وخز لاذع بالابر تعالج حالة متفشية بحكم تألف الجاليات بالمملكة التونسية، ألا وهي غراميات الشباب مع وفود الايطاليات السواحر. وما ينجر عن الرغائب من مزالق وحماقات وخيمة.

قل هي لذة شهر، وعذابات دهر. وإن كان الغرام تيمة وعلامة تضيء روايات هذا الكاتب. سبق وأن أهدى للجمهور مسرحية "الواثق بالله الحفصي".

لم يقبل "السنوسي" هذه المسألة بالتملق والمداهنة كان يتقدم نحو كل حديث، يساير الوقت ويسبقه.

كتب يقول: "وقد برع الأوروبيون في أساليب تلك الغواية، وتفننوا فيها تفننا جعل المرسح بينهم جزءا من الحياة المتمدنة، وحاجة لا غنية عنها، يحسون بالإفتقار والتعطش له. لأنهم يجدونه مظهرا حقيقيا للحياة الدنيا، والإحساسات البشرية التي يعرفونها من أنفسهم، بما فيها من لذة تحمل في أحشائها الألم، وهو عنصر في تركيب اللذائذ".

ـ تناقلت تلغرافات المعمورة، نبأ موت الممثلة الشهيرة "مارسيل أرباند رومي" بإلقاء نفسها في نهر السين، نتيجة استغناء الكوميدي فرانسيز عنها.

سحبوها من الماء جثة طافية في قميص أبيض طويل وهي تمسك بألوان الورد كالنائمة.

لها صولات وصور للذكرى مع الجمهور التونسي في مسرحيات موليير، وضيفة تتردد على سينما الكابيتول، لما لاقت فيه من الثراء.

ـ وقع الاتفاق بين وكيل فرقة المستقبل التمثيلي البشير المتهني، وبين اللبناني جورج أبيض على العمل في فرقته بتونس للإشتراك في إحياء الدراما بالبلاد العربية، وهي بشرى يتلقاها عالم التمثيل بالترحيب والإبتهاج.

ـ سيسيل سوريل – ملكة المسرح وبهرج ليليات الايليزي، تخلف الممثلة المنتحرة، وتنشر بالتوازي مذكراتها متضمنة أصناف عيشها وعروضها بتونس عبر الرحلات التمثيلية والزيارات المخصوصة لشراء الفساتين واقتناء الزرابي.

ـ بلدان مغاربية، ترغب في جلب رواية "السعادة" كحفلة هزلية مرحة قدمت على مسرح "الليسور" لجمعية "الفرع".

أشرف الهادي عدلي على إعداد الدراما تمثيل "شافية وحسيبة وفوزي وأسماء أخرى مستعارة مثل أقنعة للتنكر، مخافة الإنتقاد.

ـ لقيت مسرحية عنترة للمخرج ابن التيجاني قبولا صحفيا، ومداومة جماهيرية، لأن تلحينها جاء ارتكازا على نغمة الحجاز في حين لم يكتمل نص شهامة حنبعل للأديب الزيتوني إبراهيم عبد الباقي، الذي يود تقديمها والليل مقمر على هضبة بيرصا وفاء وحفظا لعهد البطل وإن كان غائبا.

ـ امبراطورة التمثيل المصري "زينب صدقي" في طور التمارين مع نخبة من الهواة التونسيين، بموجب عقد وقع الإتفاق عليه مع بلدية العاصمة، قالت بحق:

"سنعمل معهم في جو خال من كل أنانية وتعصب" كانت منحتها الإدارة نصف المبلغ، لغاية تنشيط الحركة المسرحية في فصل الشتاء. مما يسر نبوغ مواهب نسائية، تأثرت وأثرت بدورها وفي نفس السنة، يعرض بسينما الموندیال شريط "معجزة الحب" للمخرج المسرحي إبراهيم عبد الله والممثلة الطروب "نجاة علي" محبوبة كل التونسيين، لوداعتها واخلاصها الغرامي، على وجه التمثيل.

ـ في أربعينات القرن الماضي، صار الجمهور مأخوذا بالحيرة الواعية، وأرق المعنى أيام كان يمضي باتجاه شباك التذاكر، وهو يردد في سره، حانت ساعة الدرس.

ومن تعلق بشعاع المقبل، أقبل يسعى لملاقاة الحياة، ولو بقراءة أوديب ومشاهدته بعد عروض الحاكم بأمر الله ولويس الحادي عشر، وثارات العرب وفتح بيت المقدس، الشرف والوطن وأوبرا الافريقية تجري وقائعها على متن سفينة ظهرها إلى صخور ضاحية أميلكار المخضرة الأعشاب.

دون أن نغفل مسرحية العرائس، والأسكندر المقدوني، والليالي الملاح، هي بمثابة سهرة غنائية تشتمل على ستة عشر راقصة وثلاثين ممثلا من مصر وتونس بطولة بديعة مصابني وكشكش بك على خشبة المسرح البلدي: قالت:

"الفن والمسرح، مسحة على جروح العاطفة من بلسمين الأمل والسلوى، لاغير"

فيجيبها الملحن التونسي وعازف العود "الحبيب العامري":

"الفنان قادر على إنقاذ الناس من الضجر واللامبالاة، لأنه يحس أكثر ويعاني أزمة أمته، وإلا لما كان صانع جمال"... في عصر آلة الفونوغراف، وصحونها الدائرة.

والمتبثت في ائتلاف، أو توحيد جمعيتي -الآداب والشهامة- يستنتج في هذا الإدماج تطلعا إلى المستقبل تحت اسم جديد، هو "التمثيل العربي" سنة 1922. غير أنها من جانب آخر، كانت فرصة بالنسبة لسلطات الحماية، أن تلزم "اللجنة الفنية" على صرف ميزانية واحدة تقصي معها عديد الفرق والتجارب.

رغم ذلك التخطيط الماكر، نبغت بشكل حر ومستقل مواهب عدة، كانت فريدة الحضور في تاريخنا المسرحي، فتكونت بالإرادة فرقة خاصة لأبناء المدارس، تعلم في أقسامها مبادئ التمثيل، برؤية حديثة، لها أساتذة يقيمون منجزات التأليف ويعتمدون على ممثلين تسند لهم شهائد وبطاقات، في ضدية وندية للمسرح الفرنسي وقتها.

نذكر من بين هؤلاء، حميدة الحبيب، بشير الرحال، صالح الزواوي، الحبيب بورقيبة، والأستاذ الأديب -الصادق الزمرلي- مستشار جلالة المنصف باي يكتب باللسانين العربي والفرنسي ويجادل في جامعات باريس بخصوص الفنون والحريات.

و لعل أبهى عمل تمثيلي ظل يعاد من سنة 1932 حتى 1940 هو "في حدائق مرسية"أقبلت عليه الناشئة والهواة والفرق المنتشرة هنا وهناك اتخذت من علي بن غذاهم رمزا للصمود، و مزقت دقائق الخيوط التي حيكت وحبكت لاحتلال البلاد، وكان بطلها المخدوع- مصطفى بن إسماعيل- وقد جعلت هذه الشبيبة من الحب في قصة عزيزة، فضاء يجد فيه الإنسان أساسا راسخا لكيانه.

المسألة بالنسبة إلى عبد العزيز الثعالبي هي مهابة العروبة في الحضور الركحي، ومفاخر الأمة عند الكتابة والإلقاء.

و ليست تشغله أو تهمه جماليات الفرجة بأريحية مواقفها ولطافة ألوانها من مزاح يزيح الهموم، أو

ملامسات عاطفية تهز الوجدان الخامدة ناره، أو جملة نثر تجدد الرغبة في الحياة المشرقة لساعة تأمل يحتكم إلى البصيرة، فالفكر اليقظ جوهر توجيهات صاحب "تونس الشهيدة" الثعالبي، هكذا تتغير وظيفة الزمن لديه ،هي أوان للتأسيس عنده، وليست مجرد لذة لأحاسيس الساهرين، لأن التمثيل قائم على الاحتجاج، وفن الحجاج، كحوار مسرحي طويل يحاكي الجلابيب وطريقة النطق المشبع نخوة وفخامة.

سيخمد هذا الأسلوب، ويغفو أربعين سنة ثم ينبعث ويحل في الممثل الرائع عمر خلفة جاء يحمل بشائر للركح وانفتاحات للصناعة المسرحية والسينمائية معا.

إشـارة: فصل غير منشورمن كتاب "حركية المسرح التونسي" يصدر هذا العام احتفاء بالمائوية.



تطوّر المسرح بين الأسطورة والتكنولوجيا

بوبكر خلوج

مقدمـــة :

كتب باتريس بافيس في مقدمة كتابه «قاموس المسرح» ما معناه أن حياة وتاريخ المسرح يحوصلهما مصطلحان أكثر من غيرهما، الأول يفتتح به القاموس ويوحي بما هو عبثي وخارج عن المنطق العادي المتداول (absurde) والثاني يختم به القاموس ويدلّ على ما هو ممكن ومحتمل ويمكن تصديقه (vraisemblable) (*) لعل ما يبرّر هذا الحصر - إذا ما إعتبرنا هذا الفن قد صاحب بلا شك وبأشكال مختلفة حياة الإنسان الأول في معاملته للآخر ومحاورته لأمثاله ولرموز القوى الخفية من آلهة وسلطان - هو أنه مرتبط إلى حدّ كبير بالأساطير التي تؤثث ذاكرة الشعوب، أفرادا ومجموعات، وأنّ هذه الأساطير بدورها تحوصل المصطلحين المذكورين وتمثل جذور هذا الفن - من حيث هو ظاهرة إجتماعية لها طقوسها ورواسبها وجنسا أدبيا وممارسة فنية - وكذلك إمتداداته وأشكال تطوره بمفعول التكنولوجيا والصناعات والحرف الفنية المجاورة.

في البدء كانت الأسطورة :

في البداية كانت إذن الأسطورة وعمدا أوردناها في إفتتاح عنوان هذا البحث، وكأننا ننطلق في بحثنا مقرّين بأن الأسطورة هي بداية البداية وركيزة التأسيس بالنسبة للمسرح العالمي أينما كان وكيفما كان من برودواي إلى بيكين ومن كركاس إلى باريس مرورا بالعواصم المسرحية الأخرى مثل لندن وموسكو وفارسوفيا وغيرها من بلدان إفريقيا والبحر المتوسط.

عالم الأساطير قديم قدم المسرح نفسه منذ عهد اليونان، بل سبقه وسبقت أشكاله الفرجوية الموجهة للجمهور، إذ رغم فخامة وضخامة الفضاءات المسرحية التي تركها اليونانيون إلا أنه لا يمكن لنا أن نتأكد من أن هذه الفضاءات كانت مليئة بالمشاهدين إلى درجة الاختناق. وبما أننا لم نجد ما يؤكد أو ينفي أن المسارح كانت غاصة بروادها فلنا أن نقدم هذه الفرضية التي لها ما يبررها. إن المسرح فن حساس طري العود يسهل كسره بعدة طرق: منها الإبداعية، إذ أن المسرح إذا كرر نفسه واجترّ تجاربه السابقة ولم يقدم الإضافة والطرافة والجدة، فبطبيعة الحال يأفل نجمه ويخفت بريقه ويبرد توهجه ويفتر إشعاعه، فيهجره جمهوره، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فالمسرح لا يعيش إلا بدعم السلطة العمومية وهذه السلطة عادة ما تكبله بقواعد ينبغي ألا يخرج عنها وإذا خرج عنها تستعمل معه الأسلوب

المعروف، أسلوب الردع والتوجيه والحصر. فالمسرح فن هشّ إذا كبّلته القوانين والقواعد الصارمة يذبل ويموت وتبقى أطلال الفضاءات خاوية على عروشها لا حياة فيها، حاملة لعلامات الأزمة. بالرجوع إلى تاريخ المسرح العالمي على مدى خمسة وعشرين قرنا فإننا نجد الفترات المشرقة فيه قليلة نسبيا وإذا جمعناها يمكن أن نقر بأنها أربعة قرون من خمسة وعشرين قرنا (قرن عند اليونان - القرن 5 ق.م- وثلاثة قرون في أوروبا وروسيا وأمريكا). وبالنتيجة نقول بشيء من التسامح إن فترات سبات المسرح أكثر من إشراقاته وأعم وأشمل من فترات ازدهاره.

بناء على ما تقدم أقررنا بداهة بأن المسرح مرّ بفترات ومراحل متفاوتة، وشق أزمنة صعبة متعددة، ولكن الشيء الملفت للانتباه هو أنه يعود إلى الحياة من تحت الرماد والرميم وكأنه أخذ نفسا جديدًا لمواصلة رسالته الخالدة، كأنه يتحدى الموت ويتحدى الأزمات ويربط مصيره بمصير الإنسان في صعوده ونزوله على غرار سيزيف العابث بمصيره ومصير الإنسانية في نفس الوقت: فما أن يصل إلى القمة حتى يتدحرج إلى السفح، فلا ييأس ولا يكلّ ولا يمل وكأن أسطورة سيزيف من بين الأساطير اليونانية التي كتبت له الخلود ووهبته الحياة الأبدية.

هذا ما تعلّم المسرح من الأسطورة اليونانية وإستمدّ منها عناصر الخلود والحياة الأبدية حتى ولو مرّ بأكبر الصعاب والأزمات. لكنه بدوره علّمها الإبداع والتجديد وأنار لها سبيل الخلق والإضافة، فلا غرابة لأنه نشأ بين أحضانها وعايشها وعانق طقوسها وأبطالها فارتبط إسمه بها وأعطته عظمتها بآلهتها وقرابينها وأبطالها الخرافيين. علّمها الخلود وعلّمته التحدّي فارتبطت الأسطورة بالمسرح وارتبط المسرح بالأسطورة وكان الزواج الخالد الذي لا نجد له شبيها لا عند الآلهة ولا عند الإنسان. وكانت النتيجة أن إرتبط المسرح بالأسطورة بإعتبارها مزيجا بين الواقع والخيال، بين صوّر وعينات من حياة البشر وبين علامات ورموز قوة الآلهة التي تؤثث الخيال. كما أن الأسطورة بدورها أخذت من المسرح قدرته على تجاوز الواقع لملامسة الممكن، لتظهر أسطورة شاملة، كاملة. فهي تمثّل تاريخا نموذجيا فيه الحقيقة وفيه الخيال، فيه المقدّس وفيه المدنّس، فيه غنى الدلالات ورهبة الإيحاءات وهيبة الشعر وعظمة الآلهة. إن منطق الأسطورة هو أقرب إلى منطق الحلم، إلى منطق الفن والشعر، ولعله ليس بغريب عن منطق السحر الذي كثيرا ما كان له مفعول قوي وحضور واضح في الحضارة العربية الإسلامية.

بنية الأسطورة /المسرح /الشعر :

هنا يبرز الشبه والموازاة بين الأسطورة والمسرح والشعر. يمكن القول إن بنية هذه الأجناس متشابهة أو أن هذه المصطلحات الثلاثة تغطي أفعالا وأقوالا متجانسة إلى حد كبير. فالأسطورة مسرح وشعر، والمسرح شعر وأسطورة يتألق فيها الشاعر ويبدع مسرحًا نتيجة لرؤيته الأسطورية لواقع الكون وللوجود الإنساني. يشعر المسرح بأسطوريته فيحسّ بحريته الأبدية التي تستهدف بلوغ أساس الوجود وكنه الحياة وروعة الخلق واكتشاف الأصلي الأصيل. بذلك يدرك المسرح الواقع الأولي الذي انبثق منه الكون فيحدث الترابط بين الإنسان وإيقاعات الكون، تبرز علاقة تكاد تكون صوفية بين الشاعر وإنسانيته من ناحية وبين الأسطورة وكونيتها، لأن عالم الأسطورة عالم مفتوح، عالم الممكن، لا يعرف القيود ويجهل الحدود. وفعلا: «إنه لمن العسير على المرء أن يتصدى إلى موضوع الأسطورة اليونانية بدون تهيب أو تردد، إذ لا يوجد بلد آخر مثل اليونان، فيه قدمت

الأسطورة الإيحاء والتوجيه إلى الشعر الملحمي وإلى التراجيديا والكوميديا، وبمقدار ما فعلت أيضا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية. . .» (1).

قدمت الأسطورة نماذج للسلوك الإنساني تتجاوز إلى حد كبير سلوكات البشر في الحياة اليومية وبذلك فهي قد أعطت للوجود قيمة ومعنى ومضمونا يتجاوز واقع هذه الحياة اليومية ليأخذ شكل ظواهر ثقافية وإبداعات من إبداعات العقل البشري، شديد العلق بها لأنها تحكي بصفة رمزية حياته، تاريخه، جذوره التي لا يمكن أن يهملها أو ينساها بالرغم من التقدم الذي بلغه مع التكنولوجيا. على مرّ القرون بقيت الأسطورة بخيالها وسحرها الملجأ الذي ترومه كل الفنون وتلتجئ إليه كلّما ضاق بها عالم الواقع بقوانينه وآلاته وضغوطاته. ولا غرابة أن تكون أولى التأملات الفلسفية قد صدرت من الأساطير عبر الإبداعات الفنية المختلفة. لقد عشق الإنسان الأسطورة قديما وحديثا، وكان لها دائما تأثير عليه إذ أن المهم «هو معرفة الأسطورة، لا لأن الأسطورة تقدم له شرحًا وتفسيرا للعالم، وتشكل وجوده الخاص في العالم وحسب، إنما، وبالأخص لأنه بِتَذَكُّر الأساطير ومنحها الحضور، يغدو قادرًا على إعادة وتكرار ما فعله عند البدء، كل من الآلهة والأبطال والأجداد. . .» (2).

فبهذه الصفة يغدو الإنسان قادرا على التعالي وعلى الخلق والإبداع بمعايشة عوالم الأسطورة، عوالم الحقائق المطلقة، عوالم تختلط فيها الألوهية والإنسانية وتصبح قابلة للتحوير والتوجيه، بمثابة المادة الخام التي له أن يتصرف فيها حسب رغباته وأحلامه ومشاعره وهواجسه مهما كانت مختلفة أو حتى متناقضة مع حقائق حياته اليومية. إنه بذلك يستنبط شخصيات وأحداثا ذات أبعاد أسطورية، أبطالا خرافية يخرجها من الزمن العادي، زمن التاريخ، إلى زمن آخر، عجيب غريب، زمن لا تاريخي، زمن المسرحة: «يخرج من الزمان التاريخي أو الشخصي ويدفع ذاته لتستغرق في زمان عجيب غريب يتجاوز ما هو تاريخي (3) ». . . (Trans historique).

المسرحة والرموز :

في هذه المسرحة ندرك أن ثمة قيما مطلقة قادرة على التأثير في الإنسان وعلى منح دلالة للحياة الإنسانية، كل ذلك نستشفه من الأساطير لأنها القادرة أكثر من غيرها على جعل الكون بعناصره المختلفة يتكلم إلى الإنسان، ومن أجل فهم هذه اللغة يكفي الإنسان فك رموز الأساطير والوصول إلى دلالاتها والانتشار بإيحاءاتها الشاعرية التي عشقها منذ الأزل فألفها وتملكها فلم يرد فراقها. يتكشف العالم عبر الأسطورة باعتباره رموزا أو لغة بإيقاعاته وبطريقته الخاصة في الوجود وبالبنى التي يظهر فيها.

فقد مثلت الأسطورة المنابع التي نهل منها المسرح على مر العصور وعند كل الشعوب والثقافات، ولكن الأسطورة اليونانية كانت لا شك هي الأروع والأعظم والأنقى والأكثر شاعرية من بين كل أساطير العالم. كانت التراجيديا التي هي «أسست لونا جديدًا من العروض في نمط وأشكال الاحتفالات اليونانية، باعتبارها شكلا تعبيريا متميزًا وعبرت عن ملامح وخصوصيات لم تكن حتى ذلك الوقت معروفة في التجربة الإنسانية لسكان المدينة»(4).

ازدهر المسرح اليوناني في عهد هذه الأساطير التي كانت تمثل رابطا مشتركا يجمع بين الأفراد والمجموعات، أساطير كانت واقعا ثقافيا معقدا يجمع بين الواقعي والخيالي، بين ما ينسب للإنسان وما ينسب للآلهة، بين الطبيعة وقضايا الخلق والإبداع، صنعت الإنسان على حالته الراهنة: كائن محدد

الطبيعـة، طمـوح بإبداعاتـه وأساطيـره «لقـد اعتبـرت الأسطـورة حكايـة مقدسة وهي بالتالي حكايـة واقعية لأن مرجعياتهـا دومًا حقائق وجدت» (5).

علّمت الأسطورة الشعراء المسرحيين اليونانيين كيف فعل الآلهة وكيف يفعل الإنسان، علمتهم أن عصر الحلم هو عصر الخيال وعصر الخيال هو عصر الإبداع وعصر الفنون. تعلّموا من الأسطورة سرّ الخلق وسرّ الأشياء وسرّ الكون ولم تقتنع أذهانهم فقط بماض سحري مليء بالخوارق ولكن على حاضر أيضا مليء بالعجيب والغريب وعلى زمن قادم مليء بالخيال وبالممكن.

آمن الشعراء المسرحيون اليونانيون من خلال الأسطورة أن «التراجيديا لا تعكس الواقع ولكنها تضعه محل تساؤل» (6) وكان العالم الأسطوري في ذهنية اليونانيين يمثل الماضي، بسكانها الذين عشقوها من أعماقهم فتفاعلوا معها أيما تفاعل، أولا مع هوميروس وهيزيود ثم مع اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، فطبعت مسرحهم أولا والمسرح بشكل عام، بل نذهب إلى أكثر من ذلك فنقول إنه عندما خفتت الأسطورة وتقلص مفعولها خفت المسرح وتضاءل بريقه.

عند اليونانيين عرفت الأسطورة مجدها ومفعولها فعرف المسرح أوجه في قلب المدينة وفي قلب كل الناس. لما خفتت الأسطورة وزال بريقها ذبل المسرح، وفقد من توهجه وتخلخل إبداعه فدخل في أزمته الأولى بعد اليونان وتواصلت الأزمة طويلا ولم يخرج من نفقه المظلم إلا في القرن السادس عشر والسابع عشر عندما عاد توهج الأسطورة من جديد مع فكر النهضة ورغبة الأوروبيين في النهل من ينابيع الثقافة اليونانية، فكان لفلاسفتها وعلمائها وفنانيها الأثر الكبير في إعادة إكتشاف الثقافة اليونانية ومن خلالها المسرح. عندها بدأ عصر جديد، جذوره يونانية وفروعه وأغصانه أوروبية، عندها أفاق المسرح من سباته العميق فأبدع وكان موليار وكورناي وراسين وشكسبير وغيرهم. وإذا بالمسرح يعود إلى سالف بريقه وإلى مكانته في المدينة وفي طقوس المجتمع، ذلك لأنّ «المسرح مرتبط أشد الارتباط بمجتمعه أكثر من جميع الفنون الأخرى ويبقى رهين الخيال الجمعي...» (7).

عندها تداخلت في أوروبا الأسطورة والتاريخ، مع الكلاسيكية الجديدة، ومع الرومانسية بطريقة أو بأخرى، ومع جميع الاتجاهات والمدارس المسرحية خلال القرنين السادس والسابع عشر. عندها نهض المسرح في شتى أنحاء المجتمعات الأوروبية باعتباره نصا يحمل حكايات وأساطير الأبطال، وفعلا وتمثيلا وممارسة تقدم للمشاهدين. عندها احتل المسرح مكانة متميزة في فكر النهضة وفنونها عمومًا لأنه كانت له طريقته وتعبيراته الخاصة ومفرداته لطرح المشكلات ومعالجتها وتقديمها لجماهيره بغية شحنه بالأحاسيس النبيلة والمشاعر القوية والرغبة المتوقدة لمعرفة حقيقة الأشياء من خلال مراوغات الخيال.

واستعاد المسرح من جديد مكانه ومكانته في المدينة وفي قلوب جمهوره الذي أعاد إكتشاف المسرح ورجعت لديه عادات الفرجة والمشاهدة وتقاليد السهرات والحفلات والرغبة في تقاسم هذا الفن النبيل الراقي. يمكن القول إن هذا الفن عرف حياة جديدة ومن جديد تواصلت أكثر من أربعة قرون حتى منتصف القرن المنقضي.

التكنولوجيا والتجديد :

في منتصف هذا القرن عرف المسرح منعرجا وبرزت مؤشرات جديدة تمثلت في توظيف التكنولوجيات لصناعة العروض. جاء العالم الصناعي بمبتكراته وبآلياته ووسائله المتطورة للإنارة والصوت قلبت رأسا على عقب الإختيارات والأولويات. المفردات تغيرت، والأدوار إختلفت : نص الخرافة ترك مكانه لآليات جديدة وبدأ دور التكنولوجيا يتضخّم ويشمل عديد مكونات العرض، ليس فقط من حيث

الإنارة والمؤثرات الموسيقية والصوتية بل كذلك عناصر الركح ومواد الملابس والديكور وغيرها من الإبتكارات الخصوصية. لقد تغيّرت طبيعة العرض وتغيّرت المقاييس الجمالية التي أصبحت تتوجه إلى حدّ كبير إلى عين المشاهد وإلى أحاسيسه السمعية البصرية أكثر من توجهها إلى خرافة أو شخصيات تؤثث ذاكرة هذا المشاهد.

مع الأيام نمى هذا الإختيار وإنجرّت عنه إعتبارات جديدة لم يكن رجل المسرح يعمل لها حسابا بنفس الصفة وهي مقاييس الكلفة المادية والإعتبارات الإقتصادية. «وجاء الإنذار من برودواي، عاصمة صناعة العروض خلال العشرية 1950 - 1960، بملاحظة زيادة تكاليف إنتاج العروض والتي تلتها موجه إغلاق العديد من المسارح، ونقصان محسوس لعدد العروض، وعلى النقيض تمامًا ارتفاع متواصل لأجور ومنح حقوق العاملين في المسرح. . .» (8).

لقد اختلف المسرح عن بقية المنتجات الأخرى في المجتمع الاستهلاكي الصناعي، حيث أن كل السلع (والمسرح يعتبر سلعة في الغرب) قد طورت نفسها من خلال الزيادة في الإنتاج والضغط على التكاليف بواسطة الآليات الميكانيكية. بقي المسرح بوسائله الإنتاجية الحرفية مؤسسة تقليدية (une entreprise artisanale) وظلت تكاليف إنتاجه في ارتفاع مستمر. المسرح أصبح يُقَيَّمُ باعتباره سلعة استهلاكية مثل بقية السلع ولكنه عكس السلع الأخرى إذ ازدادت تكاليف إنتاجه عوض أن تنخفض عندما اعتمد على التقنيات التكنولوجية: «تحقق التطور الركحي (Scénique) باعتماده على تقنيات مكلفة أكثر فأكثر وخاضعة لتجديد سريع مستمر ومكلف، سواء إذا تعلق الأمر بالديكور، أو الصورة، أو الصوت، أو الإضاءة. إن التجاء المسرح إلى آلات أكثر تطورًا وإتقانًا مثل الكشافات وموزعات الأضواء والتجهيزات الإلكترونية وبعض الوسائل العالية الدقة البعيدة عن المعاملة التقليدية، دفع المشرفين على المؤسسات المسرحية إلى الاستعانة بمتدخلين ذوي اختصاصات عالية. . .» (9).

ارتبطت المرحلة الأخيرة بسطوة التكنولوجيا على المسرح والتي بدت واضحة مع اكتشاف الكهرباء الذي أحدث ثورة هائلة في عالم المسرح لأن: «مصباح أديسون المتوهج ابتكار جديد في عالم المسرح، دخلت به الإضاءة المسرحية طورا جديدا من أطوارها المتعددة، فقد نجح المصباح بعد التحسينات التي أدخلت عليه في سد الفراغ في دنيا الإضاءة المسرحية» (10). أعطت الإضاءة للمشتغلين بالمسرح إمكانيات هائلة مثل إبراز التأثير القوي على العواطف والأحاسيس وإظهار أدوارها العديدة: استفزازية، تحريضية، التهدئة والراحة وإيقاظ المشاهد وتحريك الأحاسيس. لجأ رجال المسرح إلى الإضاءة قصد إضفاء مزيد من التأثير الدرامي لإقناع المشاهد.

مع استعمال الكهرباء تساءل رجال المسرح كيف تجعل الإضاءة المشاهد يغوص في أعماق المسرح وعوالمه الداخلية والسحرية. جعلت الإضاءة المسرح قلقا على مستقبله متسائلا على ماضيه «إن المسرح الحديث مفعم بالضوء الذي كان مرئيا دائما على اليابسة والبحر والذي لم يظهر قط على المسرح حتى أتى به أدولف أبيا. . .» (11).

تعلق المسرح بالتكنولوجيا مع الكهرباء وبدا «الضوء أهم عنصر تشكيلي على المسرح، بغير قوته الموحدة لا تستطيع عقولنا أن تستوعب الأشياء ولا ما يعبر عنها. . . الضوء وحده - بغض النظر عن أهميته الثانوية في إنارة مسرح مظلم - يمتلك أعظم قوة تشكيلية. . .» (12).

لقد أصبح المخرج مع الإنجاز التكنولوجي الجديد المتمثل في الإضاءة يعطي أهمية خاصة للإضاءة، لأن قوة الضوء قادرة على تغيير الموضوع وملامح الشخصية بالتجلي أو الخفاء وأن تضفي على العرض وعلى المدلولات العاطفية، ولذلك توضح لدينا بجلاء أن استجابتنا العاطفية للضوء هي أسرع من أية وسيلة مسرحية معبرة أخرى.

وبالنتيجة أصبح الموزع ومصمم الديكور أكثر اعتمادًا على العامل الكهربائي منه على أي شيء آخر. وبسرعة تبين أنه ينبغي على رجال المسرح أن يخضِعوا التكنولوجيا للإنتاج المسرحي ولحرفة المسرح المتميزة: احتواء اللون داخل زمن السرد وداخل زمن العرض المسرحي.

التكنولوجيا ومقاييس الكلفة :

انبهر المسرح، كمؤسسة تقليدية بالضرورة، بالإضاءة ومن ورائها بالتكنولوجيا وهي في بداياتها. ومع الأيام انغمس المسرح أكثر فأكثر في التكنولوجي والاعتناء بشكله، باعتباره أساسًا فنا بصريا. ومن هنا كانت «الفكرة بتعويض الكلمة أو النص (الأسطوري بطريقة أو بأخرى) بالصورة المتحركة في فضاء مُهَنْدَس أصلا لأن يكون مرئيا، لقد خيّر المخرج الانطباع الذي يحبذ اللعب بالأشكال. وفضل المجسد - لكي يجسد هملت أو مكبث مثلا - بحث أساسًا أن يجعلهم يُرَوْن في خطوط وأحجام وألوان. . .» (13).

التجأ الساهرون على قطاع الإنتاج المسرحي إلى فنيين سامين ومختصين ماهرين فانعكس ذلك على عملية الإنتاج وسعر التكلفة وأصبح العرض يتطلب المزيد من عدد المشاهدين لتغطية الكلفة. وبإعتماد تكنولوجيات حديثة مرتفعة الأسعار وغلاء أجور نجوم التمثيل يرتفع بالضرورة سعر التذكرة ويتراجع عدد المشاهدين ويخفّ الإقبال على العروض المسرحية لإرتفاع كلفة العروض وأسعار التذاكر مقارنة بالسينما أو بالتلفزيون. ضغوطات الدورة الإقتصادية أصبحت لها دور كبير في حياة أي عرض مسرحي، في نجاحه أو في فشله ليس مرتبطا وبالضرورة وفي كل الحالات بالقيمة الفنية لهذا العرض.

ما يمكن إستنتاجه من مسيرة المسرح أنه بقدر ما تعلق بالتكنولوجيا وبقدر ما توجه نحو الشكل والاعتناء به على حساب المضمون كان الابتعاد عن المنطوق والملفوظ وبالتالي عن النص وسلطته، ذلك النص الذي خلق منه المسرح وأكسبه خلوده وكان ذلك لا محالة سببا من أسباب أزمته لأنه فقد ببساطة قدرته اللامحدودة على الإيحاء والدلالة. كما فقد أيضا أطروحاته الأيديولوجية والفكرية التي لا يمكن أن يحملها إلا نص لأن «النص هو محرك المعاني ووسيلة لقراءة العالم. . .» (14).

ولا نشك لحظة في أن النص، والأسطورة معه، كان العامل المؤسس للمسرح الغربي. ولكن مع سيطرة التكنولوجيا على العرض والتي بدأت بالإضاءة وكانت النتيجة أن وقع تهميش الوعاء الحامل للأفكار والأخيلة. وبدأت الدعوة إلى خلق «مسرح كامل يحدث قطيعة نهائية مع الأدب ومع المعنى الذي تحدثه اللغة الملفوظة. . .» (15).

ونسي الكثيرون أن عشقنا لشكسبير جاء من كونه شاعرًا، يحذق كتابة أساطير الأبطال.

المصادر والمراجع

*) باتريس بافيس «قاموس المسرح» - المنشورات الإجتماعية - باريس 1980 ص 12

Pavis ,Patrice – «Dictionnaire de Théâtre» – Editions, Sociales, Paris 1980, P.12

1) ميرسيا، إلياد، «ملامح من الأسطورة»- ترجمة حسيب كاسوحة، دمشق، 1995- ص. 182.

2) نفس المصدر، ص. 21.

3) نفس المصدر، ص. 230.

4) Vermant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, «Mythe et tragédie en Grèce ancienne», Ed. la découverte, Paris, 1986, p. 13.

5) Mircéo-Eliade, «Aspects du mythe» , Gallimard, Paris, 1963, p. 16.

6) Vermant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, op. cit., p. 25.

7) Abirached, Robert, «Le théâtre et le Prince», Plon, Paris, 1992, p. 25.

8) Abirached, Robert, «La crise du personnage», Gallimard, Paris; 1994, p. 91.

9) Ibid, p. 93.

10) عبد الوهاب، شكري، «الإضاءة المسرحية»، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص. 43.

11) نفس المصدر، ص. 32.

12) بينتلي، إريك، «نظرية المسرح الحديث»، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، ، بغداد، 1986، ص، 25.

13) Abirached, Robert, «La crise du personnage», op. cit., p. 199.

14) Abirached, Robert, «Le théâtre et le Prince», op. cit., p. 156.

15) Ibid, p. 166

في بيبليوغرافيا ما نشرته مجلة الحياة الثقافية حول الفن الرابع

يونس سلطاني

لقد شهد المسرح التونسي طيلة قرن من الزمان 1909 – 2009 حراكا إبداعيا متنوعا ومرّ بفترات تاريخية متباينة حيث ارتبط بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والحضارية المحلية أو المحيطة، وساهمت هذه المتغيرات بشكل جوهري في تطور الطرح والمناهج المسرحية وتركيبتها الفنية، فتنوعت التوجهات بين مسرح كلاسيكي، تراثي، شعبي، هزلي وآخر فردي... ولعلّ ما يميّز الأعمال المنجزة عامة هو ثراء وعمق الأبعاد الفكرية والحضارية التي ساهمت في تطور الثقافة التونسية واتساع اشعاعها، كما يبرز جليّا و منذ السنوات الأخيرة تقدم ملحوظ على المستوى التقني في المنجز المسرحي.

إن في تواصل مسيرة القاطرة المسرحية التونسية بانتاجاتها الجادة على امتداد العقود الأخيرة جعلها تبلغ أشواطا متقدمة ثمّنها أهل الاختصاص ونوّهوا بها خاصة في ظلّ التمشي الحكيم والمتفرد في تونس مقارنة ببلدان أخرى، ففي بلادنا يحظى القطاع المسرحي بدعم مادي على الانتاج والترويج وقد بلغت نسبة الاعتمادات المتنامية في السنوات الأخيرة 400 %، فمثلا ارتفعت بحساب الدينار من 2.850.000 سنة 2007 بعد أن كانت في حدود 620.000 سنة 1999. ونلحظ في نفس الفترة تطور عدد الهياكل المسرحية المحترفة الخاصة من 54 إلى 143، وكذلك ارتفاع عدد الجمعيات المسرحية الهاوية من 125 إلى 196، كما بلغ عدد بطاقات الاحتراف المسندة في مهن الفنون الدرامية 421 بطاقة بعد أن كان في حدود 188 فقط.

هذا وتنتظم عديد المهرجانات والتظاهرات المختصة في قطاع المسرح والتي يبلغ عددها حاليا 35 تظاهرة تتنوع بين ماهو محلي وجهوي ومتوسطي وأيضا دولي على غرار أيام قرطاج المسرحية.

وتترجم جملة الأوامر والقرارات التطبيقية المتخذة لتنظيم القطاع المسرحي على المستويين المهني والهيكلي عمق الفعل المسرحي والاهتمام برجالاته من لدن سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الذي يراهن على هذا القطاع الحيوي ويتضح ذلك في قول سيادته : «...إننا نولي أهمية بالغة للفنون التمثيلية والعروض الركحية عامة، اعتبارا لدورها الحيوي في إثراء الحياة الثقافية، ونشر القيم، وتنويع المضامين والارتقاء بمستوى تناول مشاغل المجتمع وتعميق دائرة الحوار بشأنها...»، كما يبرز هذا الاهتمام من خلال إذن سيادته بتنظيم استشارة

وطنية حول قطاع المسرح سنة 2008 وأيضا إذنه بتنظيم الاحتفالات بمائوية المسرح التونسي لسنة 2009 .

وتعيش ربوع تونس منذ 26 ماي من هذا العام على وقع هذه الاحتفالات التي ستساعد دون شك في النهوض بالمشهد المسرحي وتحفزّ على تطويره فكريا وفنيا وتقنيا ومن ثم التأسيس لصورة خاصة بالمسرح التونسي وأهله، صورة تجسد حسن استغلال الامكانات المتاحة وتكون عنوانا للاستقطاب والاشعاع.

في هذا الاطار وفي غمرة الاحتفالات بمائوية المسرح التونسي نورد للسادة القراء هذه المساهمة المتمثلة في جرد جملة ما نشرته مجلة الحياة الثقافية منذ تأسيسها حول المسرح وحسبنا في أن يكون لذلك فائدة للمهتمين وأهل الاختصاص.

هي محاولة من مجلة الحياة الثقافية للإلمام والاهتمام بمختلف مجالات الفكر والإبداع التي استأثر قطاع المسرح بحيز هام من إصداراتها سواء كان ذلك على مستوى متابعة التظاهرات الخاصة بالفن الرابع أومحاورة بعض المسرحيين أو في نشر عديد النصوص المسرحية والدراسات الأكاديمية التي تناولت بالبحث والتمحيص قضايا جوهرية متعلقة بالجوانب الفنية والأدبية في المسرح عامة والمسرح التونسي على وجه الخصوص، وفيما يلي بيبليوغرافيا ما نشر، اعتمادا على الترتيب الألفبائي لكتّاب المقالات، مع الإشارة إلى أن القارئ سيجد بعض التداخل في أعداد المجلة خاصة منها المتعلقة بالخمسة سنوات الأولى من تأسيسها (سنة 1975) بحكم أن اصداراتها لم تكن منتظمة، فوجب التوضيح.

اسم الكاتب	العنوان	العدد	السنة	الصفحات
أبيض (الـ)، رضا	فعل الإقناع والإقناع بالفعل من خلال المنظر الثامن من السد	97	سبتمبر 1998	ص 55 - 58
بالحاج صالح، رياض	اللعب الدرامي في الوسط المدرسي	188	ديسمبر 2007	ص 110 - 116
براك(الـ)، ياسر عبد الصاحب	المسرح الاسقاطي... أطروحة الخطاب الجديد	119	نوفمبر 2000	ص 18 - 20
بن اصفية، اسماعيل	استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي	153	مارس 2004	ص 43 - 52
	أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي	160	ديسمبر 2004	ص 20 - 29
	الدّراما بين النصّ والعرض	188	ديسمبر 2007	ص 87 - 97
بن ترديات، زهير	اللعب الدرامي وسيلة تعبير وإدماج	188	ديسمبر 2007	ص 104 - 109
بن عثمان، محمد عبد العزيز	المسرح الغنائي بتونس	5	1978	ص 64 - 69
	موسيقى المسرح ودورها في تطوير الموسيقى العربية			ص 111 - 112
بن حميد، رضا	مسرحية «حبق» أو الوجه الآخر للتاريخ	62	1991	ص 100 - 114

بن رجب، محمد	أضواء على أيام قرطاج المسرحية في دورتها الرابعة	55	1990	ص 88 - 95
	حوار مع علي اللواتي: الشعر هو أساس التعبير الإنساني	80	ديسمبر 1996	ص 24 - 30
	توجّهات المسرح التونسي: البدايات والمشهد الحالي	188	ديسمبر 2007	ص 148 - 155
بن زيدان، عبد الرحمان	رواج الانتاج المسرحي العربي بين سؤال المحلية وأفق العالمية	55	1990	ص 70 ـ 79
بن سالم، عمر	مسرحية «احمرت العيون وابيضت الشفاه»	1	1975	ص 68 - 77
	مسرحية «من تحجرت طينته فقد مات»	3	أكتوبر 1975	ص 71 - 76
بن سليمان، حسن	مسرح الطليعة الفرنسي بقلم رولان بارت	97	سبتمبر 1998	ص 17 - 22
	وظائف الكلام في المسرح لرومان أنقردن (ترجمة)	124	أفريل 2001	ص 13 - 17
بن ضياف، محسن	المسرحية الهزلية «أطلمير» للبولوني جيرزي غروتوفسكي (ترجمة)	83	مارس 1997	ص 48 - 54
	حول تقنيات النص المسرحي	123	مارس 2001	ص 65 - 72
بن عيسى، هشام	المسرح وتجربة الحدود	153	مارس 2004	ص 20 - 26
بن نصر، المنصف	نظرة حول المحاور الخاصة بشروع مسرح الغد	188	ديسمبر 2007	ص 141 - 143
بياتي (الـ)، قاسم	حوار مع بيتربروك (ترجمة)	35	1985	ص 192 - 198
تازي(الـ)، محمد عزّ الدين	أقنعة الأقنعة في مسرح عزّ الدّين المدني	188	ديسمبر 2007	ص 58 - 76
تكرلي(الـ)، فؤاد	مسرحية «حوارية/ قشة الماضي»	97	سبتمبر 1998	ص 41 - 44
تومي(الـ)، الناصر	مسرحية «اصرار»	35	1985	ص 165 - 175
تيجاني (الـ)، زليلة	مسرحية «السنابل»	4	فيفري 1978	ص 53 - 64
جديدي(الـ)، حافظ	في معالجة النص الدّرامي التونسي	188	ديسمبر 2007	ص 41 - 47
جنّات، نجاة	منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية	188	ديسمبر 2007	ص 137 - 140
حاج(الـ)، حكمت	مسرحية «جن» (اقتباس)	114	أفريل 2000	ص 103 - 111
حاجي(الـ)، محمود	في البنية الصراعية للخطاب المسرحي	39	1986	ص 139 - 145
حاذق العرف، أحمد	ملف حول أسبوع المسرح التونسي (نوفمبر 79)	6	1979	ص 89 - 98

حبيب (الـ)، محمد	ملف حول أحمد خير الدين والمسرح	3	1975	ص 46 – 51
حبيبي، أحمد	البيئة الدراميّة في الكرامة الصوفية	153	مارس 2004	ص 27 – 31
حلام، الجيلاني	التعبير السيميائي في الأداء المسرحي	119	نوفمبر 2000	ص 13 – 17
حمادة، حسن	مسرح الهواة (من مداخلات أعمال الندوة القومية للمسرح سنة 1977)	4	فيفري 1978	ص 25
حمايدي(الـ)، فطومة	تداولية الخطاب المسرحي «مسرحيّة عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم أنموذجا	188	ديسمبر 2007	ص 77 – 86
حمايدي(الـ)، حمدي	مسرح أرمان ڤاتي: من التجربة الحية إلى الخلق المسرحي	1	1975	ص 47 – 51
	المسرحيون العصاميون في تونس ودروب الحداثة	99	نوفمبر 1998	ص 4 – 6
	في علاقة العمارة بالمسرح	188	ديسمبر 2007	ص 26 – 28
حمدون، محمد	أسبوع المسرح التونسي (نوفمبر 1984)	34	1984	ص 153 – 155
حمروني(الـ)، أحمد	الفرقة القارة بالكاف	21	ماي/ جوان 1982	ص 148 – 150
حناشي(الـ)، يوسف	مسألة الوعي في المسرح	19/ 20	جانفي/ أفريل 1982	ص 56 – 60
خريف، محي الدين	مسرحية «أثمن ما في العالم»	3	1975	ص 72 – 80
خلفاوي(الـ)، مختار	الفصل الأول من مسرحية «عام المحلة» عن ثورة علي بن غذاهم	97	سبتمبر 1998	ص 45 – 50
	المشهد المسرحي في الإمارات: اطلالة على أيام الشارقة المسرحية	115	ماي 2000	ص 143 – 145
خلوج، بوبكر	الترجمة في بدايات المسرح التونسي: بين التعريب والتغريب	172	أفريل 2006	ص 74 – 80
خليل، كوثر	مسرحية «سيدة الأسرار عشتار»	156	جوان 2004	ص 140 – 142
خنيسي (الـ)، عبد الرؤوف	ملف حول حسن الزمرلي: ومضات من حياته وتفكيره ونضاله المسرحي	26/ 27	1983	ص 66 – 74
خوجة (الـ)، صالح	الفصل الأول والثاني من مسرحية «حنبعل على الأبواب»	83	مارس 1997	ص 34 – 47

خير الدين، أحمد	وثيقة من المسرح التونسي «الكاهنة»	4	فيفري 1978	ص 95 - 117
	ميلاد «الكاهنة» وعروضها			ص 118 - 120
	مسرحية «بدر الدجى أو إلى مصر»	8	1976	ص 91 - 99
دهماني (الـ)، الحبيب	مسرحية «ضمير مستتر»	72	فيفري 1996	ص 65 - 72
رايس(الـ)، حياة	الجزء الأوّل من مسرحيّة «عشتار وتموز»	122	فيفري 2001	ص 114 - 116
رايس(الـ)، عمر	المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل	32	1984	ص 134 - 140
زمرلي(الـ)، حسن	هلموا نبني مسرحنا القومي	47	جانفي 1988	ص 130 - 132
زين العابدين، عبد المجيد	الصحافة مرآة المسرح (جديد الاصدارات)	59	1990	ص 141 - 144
ساسي، ابراهيم	المخرج والممثل في المسرح	38	1985	ص 117 - 131
ساكر(الـ)، الشاذلي	الحركة المسرحية بمدينة توزر	153	مارس 2004	ص 53 - 59
سطنبولي (الـ)، خليفة	مسرحية «قلعة تحترق»	5	1978	ص 61 - 67
سقانجي (الـ)، محمد	من هو أحمد خير الدين	4	فيفري 1978	ص 93 - 94
	مسرحية «الواثق بالله الحفصي» لمحمد الحبيب المحامي	10	نوفمبر/ ديسمبر 1976	ص 122 - 143
سلامة، يوسف	التبليغ المسرحي بين النقد الأدبي والابداع الفني (ترجمة)	36 / 37	1985	ص 53 - 56
سلاوي(الـ)، محمد أديب	الاحتفالية أو ما قبل المسرحية	18	نوفمبر/ ديسمبر 1981	ص 37 - 43
سلطاني، يونس	الدورة الثانية والعشرون لمهرجان علي بن عياد للمسرح بحمام الأنف	191	مارس 2008	ص 121 - 124
سوداني، فاضل	شعريّة الفضاء المسرحي في بعض عروض المسرح العربي	122	فيفري 2001	ص 50 - 55
	مسرحية «حدث» ودلالات الفكر الإخراجي في المسرح	123	مارس 2001	ص 139 - 143
	حوار مع الكاتب المسرحي ألفريد فرج	156	جوان 2004	ص 105 - 113
	جدلية العلاقة بين فضاء المسرح وفضاء المدينة الاجتماعي	160	ديسمبر 2004	ص 15 - 19

سيف، محمد	تأملات في جذور الظاهرة المسرحيّة العربية وتاريخها	146	جوان 2003	ص 57 – 66
	الأشكال المسرحية والتقاليد غير الأرسطية	151	جانفي 2004	ص 52 – 59
	المسرح الديني «التعزية»	153	مارس 2004	ص 32 – 42
	في الاخراج رغبة بالتحرر من ضرورة خدمة الابداع	160	ديسمبر 2004	ص 4 – 14
شبيل، الحبيب	الفضاء المسرحي/ الفضاء التشكيلي	66	1993	ص 122 – 138
شرف الدين، منصف	نشأة المسرح التونسي وأهم مراحله	188	ديسمبر 2007	ص 144 – 147
	المرأة التونسية والمسرح	195	سبتمبر 2008	ص 80 – 83
شيباني (الـ)، خيرة	حوار مع الفنان المسرحي صلاح القصب	58	1990	ص 115 – 118
صمود، نور الدين	جذور المسرح في الأدب العربي القديم مسرحية «صاحب الجمل» أعمال الندوة القومية للمسرح الملتئمة في نوفمبر 1977	4	فيفري 1978	ص 17 – 21
طرشونة، محمود	مدى تعدد الأصوات في مسرحية «البيادق»	199	جانفي 2009	ص 107 – 115
طويلي(الـ)، أحمد	مسرحيات شوقي بين التاريخ والخيال	4	فيفري 1978	ص 49 – 52
عاشور، توفيق	مسرحية «كوريولان» لبرتلد بريشت (ترجمة ثنائية)	4	فيفري 1978	ص 53 – 92
عامر، أحمد	ملف حول أسبوع المسرح التونسي سنة 1982	24	نوفمبر / ديسمبر 1982	ص 132 – 134
	مع الفنان محمد ادريس المدير العام للمسرح الوطني التونسي	177	نوفمبر 2006	ص 57 – 61
	الدورة الثالثة عشر لمهرجان دمشق للفنون المسرحية	178	ديسمبر 2006	ص 59 – 63
	في المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف: المسرح يحتفل بالسينما	179	جانفي 2007	ص 49 – 50
	سرك الدنيا بدأ العروض المسرحية	180	فيفري 2007	ص 91 – 92
	«واحد منا» مسرحية اختزلت العالم وممثل ينشطر إلى شخوص			ص 93 – 94

عبازة، محمد	التصوف في المسرح التونسي	112	فيفري 2000	ص 82 - 90
	توظيف التراث في مسرح الطفل	128	أكتوبر 2001	ص 17 - 30
	الاقتباس من الرواية إلى المسرح: المسعدي وإدريس نموذجا	178	ديسمبر 2006	ص 29 - 35
	التكنولوجيا والفنون: المسرح والسينما أنموذجا	188	ديسمبر 2007	ص 36 - 40
عبد الصاحب، عزيز	مسرحية «انطقي يا ابنتي»	146	جوان 2003	ص 125 - 128
عجينة، بوراوي	تحليل ونقد مسرحية «تمثيل كلام»	10	1980	ص 96 - 98
	تحليل مسرحية «كتاب الإمتاع والمؤانسة»	34	1984	ص 206 - 208
علاوي(الـ)، كمال	أضواء على جديد المسرح التونسي	171	2006	ص 54 - 58
	مسرحية «ومن العشق ماقتل» الحركة الأنيقة من وحي الشعر	172	أفريل 2006	ص 87 - 93
	المسرح التونسي المعاصر: نصوص واختيارات	188	ديسمبر 2007	ص 186 - 194
	الدورة 13 لأيام قرطاج المسرحية: متابعة وقراءة			ص 213 - 223
	التحويل السينمائي للمسرح	198	ديسمبر 2008	ص 63 - 70
عليمي، عبد الحكيم	قراءة في مسيرة التجربة المسرحية التونسية	188	ديسمبر 2007	ص 175 - 178
عوني (الـ)، محمد	«سهرة تحت السور» وافتتاح مهرجان قرطاج الدولي 1992	4 6/ 65	1992	ص 247 - 255
عيادي(الـ)، الباشا	تعميق الأسئلة دون بلوغ الإضافة: بحوث في خطاب السد المسرحي	74	أفريل 1996	ص 113 - 116
عيادي(الـ)، سمير	مسرحية «ميديا» لجان أنوي (دراماتورجيا)	59	1990	ص 85 - 112
	الندوة الدولية للدورة 9 لأيام قرطاج المسرحية/ المسرح في المدينة: إنقاذ المدن من الابتذال والنسيان	111	جانفي 2000	ص 21 - 33
عيادي(الـ)، الهادي	مسرحية «سيزيف»...	98	أكتوبر 1998	ص 122 - 158
عيساوي(الـ)، عبد الله	مسرحية «المحاكمة»	21	ماي/ جوان 1982	ص 70 - 80
غريبي(الـ)، خالد	منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحيّة	188	ديسمبر 2007	ص 48 - 57
فارسي(الـ)، مصطفى	مسرحية «السنابل»	4	فيفري 1978	ص 53 - 64

فارسي(الـ)، مصطفى	الدورة 13 لمسرح الهواة بقربة	44	أكتوبر 1987	ص 77 - 79
فرحاني(الـ)، محمد الهادي	هل العرض المسرحي رجع لصدى النص	153	مارس 2004	ص 60 - 72
ڤرواشي(الـ)، عز الدين	المسرح المدرسي «اقتراحات ثلاثة»	4	فيفري 1978	ص 26 - 27
	مسرحية «كوريولان» لبرتلد بريشت (ترجمة ثنائية)			ص 53 - 92
قرشولي، عادل	المسرح العربي بين الذاكرة والبديهية	71	1995	ص 81 - 107
قليبي(الـ)، الشاذلي	وظيفة المسرح وقضاياه الحقيقية (مقتطف من كلمة السيد الشاذلي القليبي وزير الشؤون الثقافية في افتتاح ندوة المسرح المنعقدة بدار الثقافة ابن خلدون في 7 نوفمبر 1977)	4	فيفري 1978	ص 2 - 4
قليبي(الـ)، الطاهر	مسرحية «التعتيم» لبول أوستر (ترجمة)	97	سبتمبر 1998	ص 23 - 31
	«إنها غلطته» مسرحية للتشيكوسلوفاكي فاكلاف هافيل (ترجمة)	103	مارس 1999	ص 46 - 49
قهواجي(الـ)، حسين	حركيّة المسرح التونسي المعاصر	188	ديسمبر 2007	ص 179 - 185
كافية، مريم	الدورة السابعة لمهرجان المسرح الحديث بالقيروان	115	ماي 2000	ص 141 - 142
	الدورة الثامنة لمهرجان المسرح الحديث بالقيروان	125	ماي 2001	ص 138 - 140
كرباكة، عبد الرزاق	مسرحية «ولادة ابن زيدون أو وفاء في الأندلس»	6	1979	ص 97 - 103
كمون، عبد العزيز	ملف أيام مسرح الهواية (نوفمبر 1985)	35	1985	ص 232 - 235
	المسرحي القومي التاسع عشر	43	جانفي/ فيفري 1987	ص 134 - 138
كوكة، محمد	التبليغ المسرحي بين النقد الأدبي والابداع الفني	36 / 37	1985	ص 53 - 56
لبان(الـ)، فتحي	ماهية الارشادات المسرحية	151	جانفي 2004	ص 60 - 64
لواتي(الـ)، فتحي	قراءة في مذكرات كاتب مسرحي	28/29	1983	ص 6 - 11
لوزي(الـ)، نور السعيد	مسرحية «البحر والصفصاف» لمحمد بن صالح	94	أفريل 1998	ص 128 - 130

ماجري(الـ)، محمود	الخطاب المسرحي وهياكل الانتاج بتونس	54	1989	ص 48 - 56
	التمثيل الفردي قديما وحديثا	88	أكتوبر 1997	ص 14 - 21
	المهرجان العربي الأول لمسرح الطفولة: نحو التأسيس لمواعيد قادمة	111	جانفي 2000	ص 4 - 20
مبارك، عدنان	الفصل الأول من مسرحية «السفير» للبولوني سلاقومير مروجيك (ترجمة)	97	سبتمبر 1998	ص 32 - 40
مبروك(الـ)، الحبيب	مسرحية «جنون» للفاضل الجعايبي وجليلة بكار: رحلة البحث عن الذات...	128	أكتوبر 2001	ص 31 - 46
مجلّة الحياة الثقافية	لقاء مع أحمد الطيب العلج حول هموم المسرح	5	جوان 1978	ص 113 - 117
	المسرح التونسي: تجذّر وتواصل	188	ديسمبر 2007	ص 7 - 16
مختار، أمال	مسرحية «جنون» للفاضل الجعايبي (متابعة)	123	مارس 2001	ص 144 - 148
مدني(الـ)، عز الدين	نحو كتابة مسرحية عربية حديثة	4	فيفري 1978	ص 5 - 16
	مسرحية «الفرس» لإيشيل (اعادة كتابة)			ص 35 - 48
	مسرح علي بن عياد	47	جانفي 1988	ص 42 - 57
	مسرح علي بن عياد (القسم الأخير)	48 / 49	فيفري/ مارس 1988	ص 34 - 44
	مسرحيّة شجرة الدّرّ	188	ديسمبر 2007	ص 199 - 212
مديوني(الـ)، محمد	التراجيديا ونظامها الاكراهي عند أرسطو فصل من كتاب «مسرح المسحوقين» لأغسطو بوال (ترجمة وتحقيق)	35	1985	ص 91 - 123
	كتّاب عصر النهضة	188	ديسمبر 2007	ص 17 - 25
مرابط (الـ)، معز	التكوين المسرحي في تونس			ص 195 - 198
مرعوب(الـ)، حاتم	تحليل القيم الدّرامية: «مكبث» نموذجا			ص 117 - 129
مزّي(الـ)، حمادي	المسرح والأدب، صراع التفرّد والخصوصية			ص 130 - 133

مزي(الـ)، فوزية	مهرجان قرطاج لمسرح الهواة (دراسة نقدية)	3	1975	ص 79 - 84
	ثلاثون سنة من المسرح التونسي: مدخل لمقاربة اجتماعية	65/64	1992	ص 162 - 179
	المسرح الضاحك أو الكوميدي أوّله هزل وأصله جدّ	188	ديسمبر 2007	ص 134 - 136
مسعودي(الـ)، عبد الحليم	أنطونان آرتو والمسرح الحديث لجون فونشات (ترجمة)	76	جوان 1996	ص 99 - 105
	تمهيد حول ملف مسرحي	83	مارس 1997	ص 33
	الآداء المسرحي ورفقاؤه بقلم دنيس بابلي (ترجمة)	97	سبتمبر 1998	ص 4 - 16
	تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة	153	مارس 2004	ص 12 - 19
مسعودي(الـ)، عبد الحليم	نظرية المسرح الملحمي عند الناقد والفيلسوف والتر بنيامين	155	ماي 2004	ص 27 - 35
	الزمنيّة والفضائية في الفرجة الملحمية... أية علاقة؟	188	ديسمبر 2007	ص 98 - 103
مسلم، طاهر	الأطفال ومسرحهم بين المتعة والإفادة	143	مارس 2003	ص 52 - 59
مسلم، مقداد	فن الممثل بين آرتو وغروتوفكسي	83	مارس 1997	ص 55 - 64
مومن، محمد	اتجاهات الابداع المسرحي التونسي لسنوات 1980 - 1990: الميراث والآفاق	63	1992	ص 110 - 130
	من روائع المسرح التونسي: «غسالة النوادر» للمسرح الجديد	118	أكتوبر 2000	ص 65 - 70
	حدود فن بلا حدود	188	ديسمبر 2007	ص 29 - 35
نخلي(الـ)، محمد	الرواية والتمثيل (نص مرجعي)	191	مارس 2008	ص 92 - 93
نصر، حسن	مسرحية «الحب بلا عنوان»	102	فيفري 1999	ص 105 - 107
	مسرحية «الدوامة»	159	نوفمبر 2004	ص 123 - 128
	مسرحية «سوق ودلال»	164	أفريل 2005	ص 94 - 96

همامي(الـ)، الحبيب	أيام قرطاج المسرحية (متابعة)	30	1984	ص 209 – 210
وناس، منصف	منطلقات وتوجيهات التجربة المسرحية في تونس	25	جانفي/ فيفري 1983	ص 85 – 106
	المسرح الطليعي الشاب	30	1984	ص 178 – 181
وهايبي(الـ)، حمادي	فضاءات المسرح في تونس: النمط/ الوظيفة	143	مارس 2003	ص 60 – 68
يحي، حسب الله	في المسرح المقارن: كاسبار بين الحرية المفقودة واللغة الموحية	97	سبتمبر 1998	ص 51 – 54
يحي، محمد	نحو مقاربة نقديّة لإشكاليات موقع المسرح في تنوع الفنون الدرامية	188	ديسمبر 2007	ص 156 – 161

